

montevideo
EN LA LITERATURA Y EN EL ARTE

carlos martínez moreno

montevideo
EN LA LITERATURA Y EN EL ARTE
carlos martínez moreno

MUCHOS TEMAS DENTRO DE UN TEMA

También el cronista, el poeta, el narrador, el dramaturgo reclaman, desde la actitud creadora o recreadora, el derecho a iluminar la noche del pasado, a penetrar en la tierna y monótona cotidianidad de los barrios, a exaltar la gracia familiar de las esquinas, a cantar la saga heroica o la balada melancólica de las calles y sus personajes. Es que el Montevideo multidimensional que a un tiempo nos acongoja y cautiva, que nos minimiza y persuade, que nos enajena y confirma, no es solamente arquitectura congelada, exterioridad de escenario tumultuoso o recoleto: es en mayor medida aun, el espejo de nuestra memoria, y nuestra memoria misma, la dimensión material de nuestra cultura y nuestra propia cultura, el campo de maniobras de nuestra sociedad.

Daniel Vidart, El gran Montevideo.

¿Montevideo en la literatura y en el arte?: hay muchos temas dentro de este tema. O, mejor dicho, un tema enunciado así se convierte en un surtidor de perplejidades.

Alguien podría pretender que emprendiésemos la historia de la literatura y el arte desde la fundación de Montevideo (1724 ó 1726) hasta hoy mismo. Sería demasiado vasto y, al mismo tiempo, demasiado inútil: un largo catálogo de literatos, de pintores, de escultores, de músicos. Es cierto que habría un modo más inteligente, y sutilmente más ambicioso: dar con otra forma de escribir la historia del país, refiriéndola a sus creadores artísticos, no todos ocupados en dar la imagen de esta cabeza demasiado aplastante sobre el cuerpo de la República.

Una segunda posibilidad, ya más factible, sería la de proponerse a Montevideo como tema, como inspiración, como provocación y no solamente como sede o como escenario o como ámbito; como soporte y como mercado —al mismo tiempo— de una literatura, de un teatro, de una pintura, de una escultura, de una música. El protagonista de tal versión sería entonces Montevideo y no los creadores. La ventaja de hacer de Montevideo el protagonista actuante sería la de obviar el papel pasivo, ininteresante, que le correspondería si nos limitáramos a censar cómo ha sido vista, descripta o cantada la ciudad, suponiéndola fija, quieta, inmóvil, siempre igual a sí misma a través del tiempo.

Y queda una tercera (como deben quedar una cuarta, una quinta, quién sabe cuántas posibilidades), que es la más tentadora, pero resulta irrealizable en los límites de esta serie de NUESTRA TIERRA: la de utilizar la creación artística como un inventario de manners and morals, de usos y costumbres de una ciudad o, por mejor precisarlo, de una sociedad humana que vive, a lo largo de las edades, en una ciudad: cuál es la verdadera faz de Montevideo, indagada por debajo de cosméticos, recabada en la obra de sus artistas, descifrada en las insatisfacciones o rechazos que subyagan a esa obra. Sería, inevitablemente, un libro demistificatorio y de denuncias (así, en plural) al modo de Lima la horrible, de Sebastián Salazar Bondy.

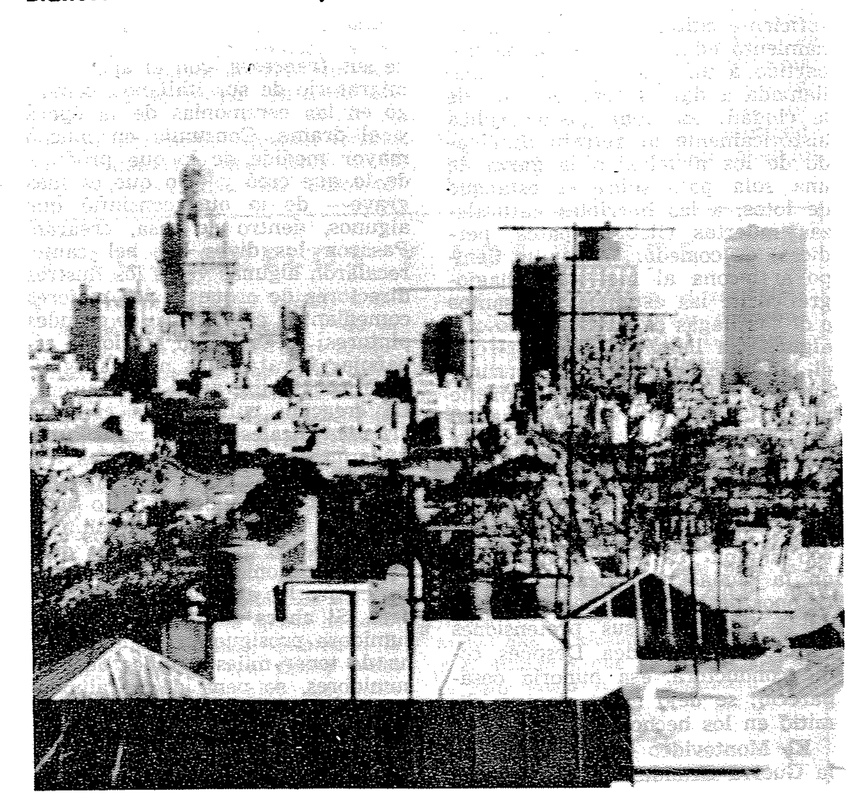
Hemos abrazado, finalmente, un plan que de algún modo aluda a este designio provisionalmente inalcanzable, que prepare a él, como la primera prueba de un traje a un traje hecho. Nos proponemos apuntar, así sea de pasada, algo de lo que Montevideo importó como tema y también como escenario; algo de lo que creó y mucho de lo que consumió como mercado de esa misma creación y, en grado de cotejo variable al cambio de los años, también de la creación extranjera. Lo que Montevideo dejó hacer y lo que Montevideo impidió que se hiciera, en el terreno de la creación. Veremos si hay más de un Montevideo en el tiempo y más de un Montevideo simultáneo en cada época, desde las quintas del Prado a los prostíbulos del Bajo, en cuanto unas y otros, claro está, hayan motivado alguna forma de creación artística, en toda una gama que puede ir desde Herrera y Reissig, Mendilaharsu o Carlos Ma. Herrera, hasta el tango. Montevideo con sus cenáculos y con sus boliches. Y también el Montevideo de las distintas edades; el Monte-

video de los viajeros, "Montevideo visto desde la rada", como ha dicho Argul; el Montevideo de los sitios históricos, el Montevideo que crece hasta estallar en la gran crisis del 90, el Montevideo del 900 y la belle époque, el Montevideo aún optimista de los Centenarios, el Montevideo de las revisiones y las crisis, que se abre en 1933 y sigue todavía sujeto a examen.

Si se quisiera considerarlo por clases sociales —y no sería muy difícil una trasposición de barrios a clases sociales (pero el tema de los barrios figura en otras entregas de esta serie)— el Montevideo del patriciado que se resquebraja hacia 1890 y empieza allí su proceso de deterioro; el Montevideo de la clase media, en que cuaja —dentro del perímetro de la capital, y oponiéndose a un campo intocado en las estructuras de su latifundio— el ideal de la era batllista, con sus absorbentes centralismos, con sus cándidos optimismos, con el irrealismo y el inmovilismo de las instituciones en reposo; y luego el Montevideo de estos años de crisis, de violencia, de cegueras en lo alto, de imprecisas inquietudes de cambiar en una población desorientada, despistada, desinformada pero ya ahora irreversiblemente escéptica y desconfiada, tras la quiebra irreparable del modelo batllista, ruptura que se gesta en 1933 pero se profundiza en estos días críticos, llenos de destino. Y también en una visión de superficie, el Montevideo de las élites y el Montevideo de la cintura, el Montevideo de los nights y el de los cantegriles, el Montevideo de las orillas y el Montevideo del fútbol (otro mito en caída).

Todo eso, repetimos, en la medida en que estas indagaciones, en que estas desacomodaciones y estas aspiraciones estén ya apareciendo en la obra de los artistas. Porque los artistas suelen ser rebeldes a cumplir las citas de la Historia con la misma puntualidad que los gobernantes o los "ejecutivos". Los artistas, en todo caso, no como minoría esclarecida y conductora, sino como fragmento sensible de un todo. Los artistas como testigos, no como profetas ni como guias.

Blancos techos son tu espalda / y tu cintura la mar.



LAS CEREMONIAS DEL CONSUMO

Montevideo no gustó mucho del arte verdaderamente clásico en sus autores maestros o en sus secuaces hábiles... Lamentablemente, prefirió las parodias anacrónicas de un neo-veneciano... a un Ticiano o a un Longhi; a los paisajistas del siglo XVII anteponían las Lagunas Pontinas de Enrique Serra. Este público quería brillos en vez de luces, los objetos bonitos en vez de las formas bellas, los desnudos en paz con la anatomía, las flores de una jardinería de selección...

J. P. Argul, Las artes plásticas en el Uruguay.

El mal gusto ha tenido un largo tiempo el sello de la preferencia —y en cierto modo aún sigue teniéndolo— en esta capital cultural y política del país.

Habrá quien lo disculpe llamándolo democrático, habrá quien sectarice llamándolo batllista; y ha habido efectivamente una forma de mal gusto liberal y laico, que define a Montevideo más que a otras ciudades del continente. Es un mal gusto que en su hora fue antitradicional y novelero, hijo de la insuficiente cultura, del mal aleccionamiento educativo que se ha impartido a una clase media urbana llamada a dar el tono de vida de la ciudad: ese mal gusto explica históricamente al retrato iluminado de los abuelos, a la garza de una sola pata sobre el estanque de lotos, a las horribles naturalezas muertas (liebres, patos, perdices) de comedor. Y por un tiempo arrincona al mal gusto hagiográfico de las estampas de santos o de las llagas de Cristo. Es lo que alguien ha llamado con propiedad el sub-arte, artículo de consumo que ha sido incontrastablemente mayoritario en las preferencias del montevideano.

Porque si una oligarquía culta, porque si un patriciado bien apercibido de novedades europeas, porque si una élite afrancesada dieron alguna vez el tono del gusto de la ciudad, eso ocurrió en los tiempos de la ciudad pequeña, apenas saliendo de sus pretensiones y platitudes de aldea. Después, como conductora, esa minoría desapareció; se dejó estar, decayó, dimitió en los hechos.

El Montevideo que emergió de la Guerra Grande, con el recuerdo de sus franceses, con el aporte inmigratorio de sus italianos, comulgó en las ceremonias de la ópera y el drama. Consumió en mucho mayor medida de lo que produjo, de lo que creó y —lo que es más grave— de lo que consintió que algunos, dentro de casa, crearan. Pasaron los divos del bel canto, recalaron algunas veces los ilustres directores de orquesta, los mejores comediantes, casi nunca los grandes pintores; llegaron en ediciones españolas baratas, las novedades filosóficas y literarias de Europa. La creación cultural, la creación artística locales fueron ralas o estuvieron limitadas a círculos. La aldea que ya crecía fue, como colectividad humana, un tanto estólida. Sus formas de diversión (los toros, de los que casi no ha quedado testimonio de creación artística que los atestigüe) no crearon arte. Si ahora la mentalidad consumidora prosigue —y toda ciudad ha de tener miles y miles de consumidores, so pena de no alimentar creadores— ella se advierte al menos activa, más enterada, más acuciosamente inquieta: el teatro independiente en nuestro siglo (y desde fines de los años 40), el cine, la música (la clásica, el jazz y sus derivaciones, las sucesivas nuevas olas y el inmarcesible pero ya retorizado tango), y por supuesto las artes plásticas, tienen hoy públicos preocupados, competentes, exigentes, contraídos y serios. Existe eso que alguien llamó "filatelia cultural", que es el estigma inevitable del esnobismo en las ciudades y, más aun en aquellas cuyo crecimiento ha sido apresurado y dispar; existen exageraciones de consumo, de la mentalidad consumidora: los filmes y las obras de teatro reciben cuantitativamente más crítica y exégesis que en los propios lugares en que —con más poderosos estímulos— se crean; pero aun esas demasías han venido creando expectativas, ofreciendo caminos, abriendo posibilidades: hay ahora escenarios dispuestos a montar obras nacionales, editores propensos a publicarlas, revistas inclinadas a comentarlas, público decidido a leerlas, compradores y coleccionistas más fáciles para la plástica nacional que para las grandes firmas extranjeras. Es el revés

bienhechor de una realidad incierta y oscura: al sentirse vacilante en su porvenir y expuesta a sus dificultades presentes, hay una sociedad volcada afirmativamente a indagarse, a averiguarse, a conocerse mejor. Le importa hacerlo ahora, como no le importaba en tiempos bonancibles. El montevideano culto del siglo XIX sacaba patente de culto leyendo la última novela francesa que le traían los paquetes de ultramar; el montevideano culto de estos días alardea de leer a Onetti, de tener en su casa un Vicente Martín. Signos de un proceso complejo y difícil, al que no podemos sino aludir aquí. Un proceso por el cual el mal gusto o el irresponsable anonimato de los gustos standard está retrocediendo, replegándose y enquistándose en un lumpen cultural, que por desgracia es todavía demasiado extenso. Argul recuerda que Carlos Maveroff presentó en Montevideo de fines del siglo una exposición permanente, que concedía lugar de privilegio al cuadro antiguo; y anota que aquella proposición fracasó.

No podemos estar seguros de que, a escala, hoy no ocurriese algo semejante. Pero en una mejor apertura de gustos y grados culturales, en un más ancho abanico de preferencias y gustos, acaso existiría en mayor medida un mercado para lo mejor, para lo auténtico.

Inocultablemente, quedan formas multitudinarias y decadentes de la propensión colectiva: un fútbol corroído por sus contradicciones internas, vegetando en sus antiguos mitos irrenovables, abocado a escándalos tan tristes como los de una política en crisis de civismo, sigue aún distrayendo muchedumbres, bien que ya no tan jóvenes. Pero, fuera de que no sea, en sí mismo, un pasatiempo condenable (y sólo nocivo si se asume como una mística desplazada, como nepente o como sucedáneo, al modo en que suele ofrecerlo la gran prensa), también él puede generar formas de creación artística, en una dimensión popular y legítima; algunos periodistas del fútbol están yendo, en ese sentido, más allá de la presente cáscara picoteada del fútbol profesional de nuestros días.

LA CIUDAD DE LOS DUELOS Y LOS LUTOS

Montevideo era una ciudad que estaba siempre pronta a condolerse y a llorar, y resultaba frecuente que en una calle animada se recibiera, como un golpe que paralizaba el espíritu, la impresión que daba un lazo de crespón en una puerta.

Era un lazo que iba desde lo alto hasta el suelo para anunciar que se estaba velando a alguno. Y la gente, llena de inquietudes, preguntaba... Entonces, el hombre tétrico que cuidaba la puerta iba informando.

Y la noticia corría por la calle.

Entonces se modificaban todas las actividades del día, se suspendían los recibos, se olvidaban las fiestas y se pasaban las gentes la tarde, la noche y acaso dos tardes y dos noches en velorio...

Un círculo de sillas vacías, junto a las paredes de la sala y de la antesala, era colocado apresuradamente para cuando empezaran a llegar las relaciones, ataviadas de negro, dispuestas a formar la rueda inmóvil y silenciosa. Y eran allí horas de congoja, con los ojos bajos, en una seriedad respetuosa, cortada a veces por algún lloro o por una oración.

Y después, cuando aquellas primeras horas pasaban y la ciudad se iba desentumeciendo, la casa del dolor permanecía como aparte de todo, cerradas las ventanas, entornada la puerta, el piano con llave; todos hablaban en voz baja; los niños no jugaban...

La costumbre exigía que los hombres, igual que las mujeres vistieran de negro, con corbata negra, fumo negro opaco en el sombrero y guardas negras en los pañuelos y en las tarjetas. Pero el verdadero peso del luto lo llevaban las mujeres; el rigor del mismo se ensañaba con ellas y les paralizaba toda actividad. Tenían que ponerse obligatoriamente un manto de pesado merino opaco, caliente en verano y helado en invierno, prendido al cuello por un alfiler negro y una gorra diminuta de crespón con velos que debían llegar hasta el suelo: uno para tapar la cara, otro para cubrir la figura... Y esos velos eran como muros que se alzaban entre la mujer y el mundo y que la hacían salir a la calle como si no anduviera por ella.

J. L. A. de Blixen: *Novecientos* *pp. 96/7.*

PASEOS POR LA NUEVA TROYA

Oliendo a Montevideo
y del Cerrito al Buseo
y del Buseo al Cerrito

Ascasubi, Paulino Lucero.

Los primeros viajeros describen y diseñan el casco de la plaza fuerte: su silueta coronada por la Matriz, vista desde la bahía. Son cronistas, son dibujantes. Se extasían (o fingen, por cortesía, extasiarse) ante el Cerro y sus atardeceres; presentan a la población de Montevideo como culta, homogénea, morigerada y alegre. Es una visión arcádica que hoy pertenece irremediablemente al pasado, que es meramente tópica y queda enclavada en lo más superficial y somero de nuestra chata conformación colonial. Los esparcimientos, la acendrada afición lúdica, los incipientes rasgos de una idiosincrasia montevideana, son anotados a veces con perspicacia, casi siempre con malicia. Son Pernety, Brambila, William Gregory, Pallière, Bougainville, Malaspina, St. Hilaire; y ya en tiempos de la Guerra Grande, serán D'Hastrel y otros.

Pero nada de eso se crea propiamente dentro de los muros de Montevideo. A poco, sin embargo, la vicisitud bélica producirá en Montevideo un tipo sui géneris de literatura comprometida.

Francisco Acuña de Figueroa —que, a la vuelta de unos años, sería el autor de la letra del Himno Nacional— queda encerrado en el recinto de Montevideo cuando artiguistas y porteños ponen sitio a la plaza realista. "Nuestro primer escritor cabal será durante medio siglo la voz montevideana", escribe Real de Azúa. Y, en efecto, el Diario Histórico del Sitio de Montevideo relata, con prolijidad cotidiana, con inextirpables prosaísmos de circunstancia, las peripecias de sitiados y sitiadores, las omisiones del Vigía, los silencios de la Gaceta, los episodios menudos: un fratricidio culposo, la muerte de un ladrón de gallinas despedazado por los perros, la falta de raciones de carne en el hospital, las actuaciones del cómico Estremera, el degüello pasional de una mujer, el carnaval, el Judas en que Sarratea es quemado en efigie y, claro está, el detalle de las escaramuzas de todos los días, con el apéndice mensual del recuento de muertos. Y, mencionado a propósito de emboscadas, desencuentros y refriegas, aparece por primera vez en nuestra literatura un Montevideo físico que ha conservado parte de su toponimia. Acuña de Figueroa estampa en sus versos los nombres del Cerro, del Cerrito, de la Fortaleza, del Ombú (y otras veces, Ombú de Grandal o Quinta de Grandal), del Cristo, de la Figurita, del Cordón, de la Aguada, de las Tres Cruces, del Buceo, del Arroyo Seco, de El Molino, del Saladero de Zamora, de la Capilla de Pérez, de la Quinta de Artecona, de "lo de Batlle", de la casa de Sotilla, de la Quinta de Sostoa, de la Quinta de Sierra, de Peñarol, de la Quinta de Palacios, de la Casa de Roteño o Monte de Roteño, de la Estanzuela, de las tierras de Propios, de la Casa de Ortega, de la playa de Pérez, del Horno del Porteño, del Saladero de Silva, de "lo de Llambí"; además —por supuesto— de las referencias centrales a la Matriz y al Cabildo. Toda una configuración del Montevideo de 1812-14 aparece, así, a la consideración del estudioso actual, en aquel texto definitivamente olvidado. No es un acta de nacimiento en lo literario sino, en mayor medida, un documento agenciado por la facilidad de versificación de un testigo implicado. En algunos versos, Acuña de Figueroa aparece como enemigo declarado de los patriotas: tal vez a eso se deba su flaca posteridad histórica.

Treinta años después, la Guerra Grande promoverá a Montevideo "la cual sitiada ocho años, culminó la notoriedad universal que le acompañó desde sus orígenes", según dice Pivel Devoto en el prólogo a Montevideo Antiguo, de Isidoro De María; obra que, aunque

publicada por primera vez en 1887, refleja la vida cotidiana del Montevideo de fines del siglo XVIII y principios del XIX, recogida en testimonio de sitios, personajes populares, anécdotas, lugares, rincones, oficios y costumbres, por un autor ya senil, que en su juventud ha consultado a las gentes y estudiado la Historia.

El Montevideo de la Guerra Grande es, además, una encrucijada internacional. Lo más granado de la inteligentsia argentina unitaria, perseguida por Juan Manuel de Rosas, se refugia entre los muros de la plaza asediada, donde acampan también las legiones de italianos y franceses. Hay un auge cultural que ilustran nombres como los de Esteban Echeverría, Hilario Ascasubi, José Marmol, Rivera Indarte, Florencio Varela; Isidoro De María dio forma, por esos años, a los Anales de la Defensa de Montevideo que, aunque pedestres, minuciosos y administrativos, cumplen una función afín a la del Diario poético de Acuña de Figueroa con relación al sitio de 1812-14. Los Anales verán recién la luz en 1883 pero documentan, en cuatro tomos y un total de ochenta y dos capítulos que ocupan mil doscientas cuarenta páginas, el proceso de aquellos años decisivos (1842-51).

Ése es el Montevideo que, como escenario implícito y a veces explícito (alguna media caña gaucha menciona también al Cerro, el Cerrito, el Miguelete y la Figurita) ocupa los versos del Paulino Lucero de Hilario Ascasubi —más inspirado y odiador, más enconado y zafado que el Diario de Acuña de Figueroa—; es el Montevideo o Una Nueva Troya que Alejandro Dumas escribe por encargo de Pacheco y Obes; es el que —bien que pasada ya aquella larga ges-

"LA MARIQUITA"

Figuraos no una mujer, sino una horca bautizada con ese nombre por el vulgo, ya sabréis por qué, que dejó que contar, pero no plata.

Allá por el año 23, surgió la guerra entre lusitanos e imperiales. Don Álvaro Da Costa estaba al frente de los primeros y con él el Cabildo. El Barón de la Laguna era el jefe superior de los segundos en campaña.

El capitán Pedro Amigo, hijo del país, había marchado al campo, comisionado por el Cabildo, a promover reuniones contra los imperiales.

Quiso su mala estrella que lo tomasen prisionero, acusándole de esto y aquello. Lo condenaron a la pena de horca, a pesar de la valiente defensa que hizo de él don Joaquín Suárez, nombrado defensor, y alentado secretamente por un personaje de la llamada Logia de San José.

Para ejecutarlo, mandaron construir una horca o rollo, como la llamaban. La probaron con un perro, y como la hallasen buena, ejecutaron en ella a un portugués traído de la Colonia clasificado de bandido. A esa ejecución siguió la de Pedro Amigo, en Canelones. Después no se hizo más uso del rollo.

Lo trajeron a la plaza a su entrada el año 24, arrinconándolo en el Cabildo, haciendo compañía a la escalera de las azotainas de la esclavatura.

Sucedió por ese tiempo, la perpetración de un crimen alevoso, cometido en la persona de una respetable señora —doña Celedonia Wich de Salvañach— por dos de sus criadas, que impresionó profundamente a la sociedad de Montevideo. La ultimaron con tenedores y luego arrojaron el cuerpo desde el mirador del patio.

Juzgadas, fueron condenadas a la pena de horca, y a presenciar la ejecución un mulatillo menor de edad, cómplice del crimen. Se trepidaba en ejecutar la sentencia, por recaer en mujeres. Se fue hasta el Emperador, en solicitud de ello, y obtenido el beneplácito imperial, se ejecutó al fin la sentencia que recordamos con pelos y señales.

Las dos homicidas marcharon al suplicio. Una de ellas, la principal, se llamaba Mariquita, y de ahí el nombre que le quedó al rollo, en el dicho popular.

Consumada la justicia, fueron suspendidos los cuerpos de las ajusticiadas en la cruz de la horca, quedando así colgadas a la expectación pública por algunas horas.

Ésa fue la mentada Mariquita, que no volvió a funcionar después de ese espectáculo.

Se haría leña.

De María: *Montevideo Antiguo T. I pp. 250/51.*



Acuña de Figueroa: versificador del sitio, visto desde el lado español.

ta— aparece referido como "esta ciudad de luchas, asesinatos y súbita muerte" que "también se llama a sí misma La Reina del Plata", en las páginas de La tierra púrpurea, de W. H. Hudson.

Por aquellos años, los primeros retratistas han empezado a pintar a la gente acomodada de la época. Cayetano Gallino, maestro de Blanes, permanece en el país entre 1833 y 1848 y pinta a la sociedad montevideana de su tiempo, que es "la del pleno romanticismo". Hay un retrato de Garibaldi, entre otros no menos buenos. El francés Goulu ya había estado para entonces por Montevideo, aunque sin dejar la honda huella y la fecunda simiente del maestro genovés.

Menos significación tienen en ese tiempo —dice Argul— los nombres de los pintores uruguayos: cita a Diego Furriol (1803-41), a Juan Secundino Odojherty (1807-59) y a Juan Ildefonso Blanco (1812-1889) "autores de retratos al óleo y miniaturas de próceres de la época colonial y de patriotas de la independencia". Esos nombres, como los de Manuel Mendoza o los Ximénez, interesan hoy más a

ESTA MONTAÑA SE LLAMA EL CERRO

Cuando el viajero llega de Europa en una de esas naves que los primeros habitantes del país tomaron por casas volantes, lo primero que divisa, una vez que el vigía ha gritado ¡tierra!, son dos montañas: una de ladrillos, que es la catedral, la iglesia madre —la matriz como allá se dice—; y otra de piedra, salpicada de algunas manchas de verdura y culminada por un faro: esta montaña se llama el Cerro.

Luego, a medida que se va aproximando, por las torres de la catedral cuyas cúpulas de porcelana brillan al sol; a la derecha el fanal colocado sobre el montículo que domina la vasta llanura, distingue los miradores innumerables y de variadas formas que coronan casi todas las casas; luego, esas mismas casas, rojas y blancas, con sus terrazas, frescos refugios en la noche; luego, al pie del Cerro, los saladeros, vastas construcciones donde se sala la carne; y después, en fin, al fondo de la bahía y bordeando la mar, las encantadoras quintas, delicia y orgullo de los habitantes y que hacen que, los días de fiesta, no se oigan por las calles más que estas palabras: "¡Vamos al Miguelete!", "¡Vamos a la Aguada!", "¡Vamos al arroyo Seco!"

Luego, si echáis el ancla entre el Cerro y la ciudad, dominada, de cualquier punto que la miréis, por su gigantesca catedral, Leviatán de ladrillo que parece hendiera las olas de casas; si la canoa os lleva rápidamente, con el esfuerzo de sus seis remeros, hasta la playa; si, de día, observáis por los caminos de esas hermosas quintas grupos de mujeres ataviadas de amazonas y caballeros en traje de montar; si, por la noche, a través de las ventanas abiertas que derraman en las calles torrentes de luz y de armonía, oís el canto de los pianos o los gemidos del arpa, los trinos alegres de las cuadrillas o las notas melancólicas de las romanzas, es que estáis en Montevideo, la virreina de este gran río de la Plata del cual Buenos Aires pretende ser la reina, y que se vierte en el Atlántico por una desembocadura de ochenta leguas.

Dumas: *"Montevideo o una Nueva Troya" — pp. 35 y 36.*

los Museos de Historia que a las pinacotecas. No sucede así con Gallino, aunque sus obras se conserven en el Museo Histórico; ni sucederá con el ilustre fundador de nuestra pintura, Juan Manuel Blanes.

Extranjeros y nacionales ven la ciudad: extranjeros son Pallière y D'Hastrel; extranjeros son quienes dotan a Montevideo de algunas de sus principales obras arquitectónicas: Andreoni hará el Hospital Italiano, el Club Uruguay y la Estación del Ferrocarril, Gaetano Moretti el Palacio Legislativo; extranjeros son los autores de algunos de sus principales monumentos: Zanelli el de Artigas, Cullant Varela el del fundador de la ciudad, un olvidado forjador francés nos hará la broma fálica de la verja de la Plaza Zabala; extranjeros delinean sus parques; extranjeros la describen, desde la aproximación romántica de Dumas hasta esa apócrifa relación del Barrio Sur en Rayuela de Cortázar. Ciudad marítima, abierta a todos los vientos, lo está también al paso de la atención de todos los hombres. Y si en la escuela, leyendo los libros de Figueira, aprendimos de memoria "Ahí estás Montevideo / Extendida sobre el río / Como virgen que en estío / Se ve en el lago nadar/ La Matriz es tu cabeza / Es la Aguada tu guirnalda / Blancos techos son tu espalda / Y tu cintura la mar", también en seguida supimos que el autor de esos versos (que nuestra memoria sentimental disputa al juicio crítico que los tacha de malos) había sido Luis Domínguez, un argentino. Reproducciones de Miguel Ángel, Verrocchio y Donatello compiten ventajosamente con nuestros escultores vernáculos. Y si en la tarea de llenar las plazas de la ciudad con lo que alguna vez Borges llamó "guarangos de bronce" ha habido mucha mano (y no poca mala mano) de escultores uruguayos, todo indica que el Montevideo artístico no padece ciertamente de xenofobia. Y por años de años han alternado con los nuestros pintores extranjeros (como M. Barthold) en la pingüe tarea semiartística de pasar a la inmortalidad del óleo a nuestra alta burguesía, a veces tan poco memorable.

A cambio de tanta hospitalidad, Montevideo ha sido siempre una ciudad desaprensiva de sus glorias auténticas: Lautréamont y Laforgue nacen aquí pero desaparecen, el primero sin dejar casi huella; lo mismo ocurrirá con Nicanor Blanes, bien que medie una causa familiar en su misterioso ostracismo. Rodó se irá a morir a Palermo co-



Garibaldi por Gallino: los italianos en nuestro siglo XIX.



Carlota Ferreira: de Juan Manuel Blanes, cum amore.

mo corresponsal argentino, una vez que lo desdeña o relega la intransigencia sectaria del poder político. Y el rosario de estas historias podría seguirse con más y más cuentas.

Desde el final de la Guerra Grande a la crisis del 90, la vida política del país es singularmente intensa y la cultural, inextricablemente unida a ella, también. En el 68 se funda la Sociedad de Amigos de la Educación Popular y el Club Universitario. En ese mismo año son asesinados Venancio Flores y Bernardo Berro. En el 69 Blanes pintará el asesinato de Flores y en el 71 el Episodio de la Fiebre Amarilla en Buenos Aires; en el 75 se escucha por primera vez una sinfonía de Beethoven en Montevideo; el año 76 alberga la formidable polémica Ramírez-Varela, sobre la Universidad y, de hecho, sobre la filosofía de la época y sobre el país que le es contemporáneo. En el 77 se funda el Ateneo. En el 78 el Maestro Giribaldi estrena la primera ópera nacional (¡que se llama La Parisina!) y en el 79 Zorrilla de San Martín escribe La Leyenda Patria. Ese mismo año Blanes pinta El Ángel de los charrúas y en el Ateneo se asiste a la primera profesión de fe racionalista; en el 80 el católico Francisco Bauzá da a conocer su monumental Historia de la dominación española en el Uruguay. En el 83 Blanes pinta su culminante y carnal retrato de Carlota Ferreira; en el 84 Acevedo Díaz edita su única novela ciudadana, Brenda, que por cierto no figura entre lo mejor de su importante producción novelística. En el 85 José Pedro Ramírez es destituido como Rector, por el Poder Ejecutivo, y lo sucede en la Universidad el positivista Dr. Vásquez Acevedo. En el 86 Blanes pinta esplendorosamente la revista de tropas del 85 y la divina Sarah Bernhardt deslumbra a los montevideanos desde la escena del Solís. Al año siguiente brotan juntos Tabaré, Ismael y la primera, precoz y luego repudiada novela de Reyles. El 90 es el año de Nativa, el del viaje de Blanes a Europa y el de la fundación del Instituto Verdi por Luis Sambucetti. La crisis del 90 ha detenido la expansión edilicia y financiera de Reus y Casey. Ha quebrado el Banco Nacional y han quedado —como saldo de la aventura— dos barrios de los más típicos de Montevideo; aun hoy, aunque venidos a menos, subsisten; y el del Sur

ha inspirado una tela memorable de Alfredo De Simone.

El patriciado ha sufrido el golpe del crack del 90 y no se repondrá. En 1893, Acevedo Díaz publica Grito de Gloria; y el adolescente genial Carlos Federico Sáez —el más portentosamente dotado de los pintores uruguayos— parte a Europa: en su corta vida de 22 años y un mes (1878-1901) pintará retratos notables y abrirá a nuestra pintura caminos que él no podrá recorrer.

Más larga trayectoria —aunque no tanto más larga vida— tendrá el excelente retratista Carlos María Herrera (1875-1914) cuyos óleos sumergirán a la alta sociedad montevideana de su tiempo en el aura del modernismo finisecular del que Herrera, hijo de familia patricia, fue férvido cultor.

Así se recorren los tramos finales del siglo XIX. Montevideo ve grandes óperas, atiende a graves y enjundiosas polémicas, escucha a estupendos cantantes, asiste a la apertura de movimientos imbuidos en las renovaciones filosóficas de la época. Y aunque todo eso la enriquece como sociedad, no aparece —en la obra creadora de sus artistas— como una ciudad que se indague primordialmente a sí misma, ni da testimonios frecuentes de que albergue una colectividad que, en el empeño de sus creadores, se considere como objeto verosímil de un interés reflexivo y del partido de una entraña propia. Lo que se escribe (primeros libros de Vaz Ferreira, Academias de Reyles, prosas de Zorrilla de San Martín, escarceos románticos y lamartinianos de Herrera y Reissig), lo que se escucha (la Darclée, primeras temporadas de María Guerrero) parecen tomar un mundo entero como objeto de preocupación y de aplicación; cultural, espiritual y artísticamente, el Movimiento de esos años es, en un sentido emparentable con el que convoca la definición de los términos militares, "una ciudad abierta": abierta a los vientos de la época, a las concepciones, renovaciones, transformaciones e invenciones de un fin de siglo especialmente conflictivo y brillante. Se diría que, olvidado de sí mismo, a pesar del fragor de algunas de las vicisitudes cívicas del país, desde la jornada trágica del 10 de enero de 1875 hasta la guerra civil del 97, Montevideo vive en cambio la pasión ecuménica de su tiempo.

"AMIGOS DEL ARTE"

Montevideo

EXPOSICIÓN SÁEZ



Carlos F. Sáez: los elegidos de los dioses mueren jóvenes.

LA IRRUPCION DEL SIGLO XX

Un soplo tempestuoso de renovación ha agitado en sus profundidades al espíritu; mil cosas que se creían para siempre desaparecidas, se han realzado; mil cosas que se creían conquistadas para siempre, han perdido su fuerza y su virtud; rumbos nuevos se abren a nuestras miradas allí donde las de los que nos precedieron sólo vieron la sombra, y hay un inmenso anhelo que tienta cada día el hallazgo de una nueva luz, el hallazgo de una ruta ignorada, en la realidad de la vida y en la profundidad de la conciencia.

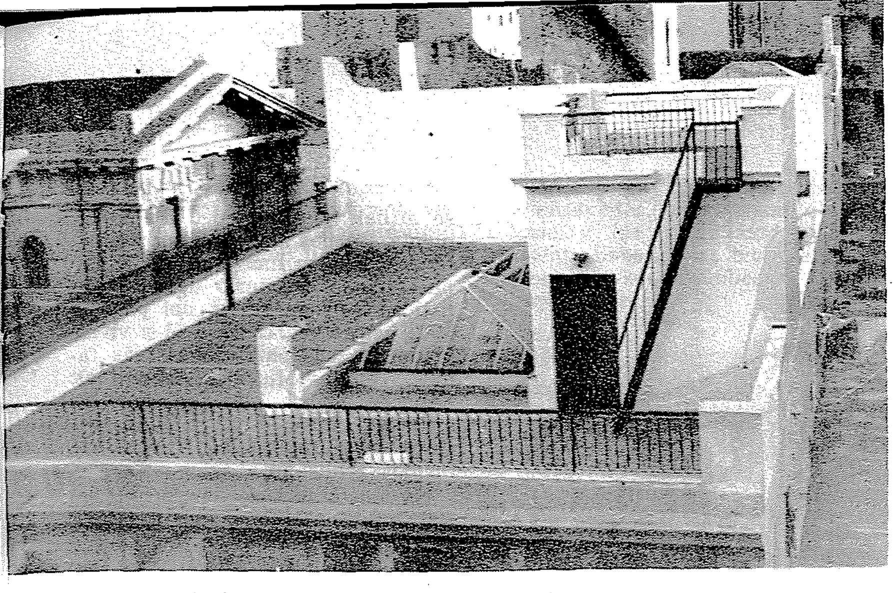
José Enrique Rodó, La Novela Nueva.

Con el nuevo siglo irrumpe en las artes una generación muy rica: en las letras no ha existido otra que haya tenido su peso y su calado: los nombres de Rodó, Carlos y María Eugenia Vaz Ferreira, Herrera y Reissig, Delmira Agustini, Horacio Quiroga, Florencio Sánchez, Javier de Viana y Carlos Reyles —que no son los únicos— ya lo están diciendo. Carlos Federico Sáez (muerto el primer año del nuevo siglo), Carlos María de Herrera, Milo Beretta, Pedro Blanes Viale (mercedario como Sáez) y Diógenes Hequet aparecían en la plástica.

Como ha dicho Real de Azúa (Ambiente espiritual del Novecientos) el advenimiento del nuevo siglo asiste al ascenso de las clases medias; de los valores del famoso tríptico revolucionario francés, el más encarecido es el de la libertad; son los años de la boga política del anarquismo (Sánchez y Quiroga le serán siempre fieles), del evolucionismo spenceriano, del positivismo, del ciencismo, del liberalismo político; cuentan la presencia de Europa y las nacionalidades, hacia la apoteosis del centenario de las independencias; América no es todavía una realidad en la mente de los creadores, a pesar de las profesiones idealistas de Rodó, el más americanista de los grandes del 900.

Es, en otro sentido, el instante del apogeo personal de Batlle y Ordóñez, que se afirmará en los años siguientes con la implantación transaccional de sus doctrinas sobre la forma política del Estado y con el auge del estatismo, llamado socialismo (o capitalismo) de Estado. El batllismo es, netamente, una ideología de la ciudad; incluso aceptando el reto, el desafío, el antagonismo, la disyuntiva ciudad-campo, que por tantos años ha planeado falsamente por encima de las decisiones partidistas y de las definiciones cívicas en la República.

Aunque algunos de sus principales integrantes provengan del interior (Quiroga y Viana, Sáez y Blanes Viale, Eduardo Fabini) o vivan y laboren en él (Reyles, tan pionero rural como viajero transatlántico) y aunque la afirmación de Montevideo-Capital no sea materia explícita de las preocupaciones generacionales, todo indica que la del Novecientos es, en mayor medida que las anteriores, y aunque el centro de sus preocupaciones artísticas y pensantes no sea muy específicamente nacional, una pléyade que se despliega y triunfa sobre el escenario y con la suposición de valores de Montevideo. Porque es una generación de cenáculos (La Torre de los Panoramas, El Consistorio del Gay Saber, éste fundado por salteños trasplantados); porque es una generación de revistas, porque es una generación de ruedas y círculos (en su libro Novecientos, Josefina Lerena Acevedo de Blixen llama a Montevideo "ciudad de los círculos"); a los cenáculos literarios, a las tertulias del café Polo Bamba, regidas por la presencia hispano-montevideana de Leoncio Lasso de la Vega, se agregan las comezones anarquistas del Centro Internacional de Estudios Sociales. "Hacia el 900 llegaron al país —escribe Zum Felde— juntamente con los libros de los teóricos del socialismo anárquico, un grupo numeroso de ácratas, desterrados de la Argentina, donde el movimiento ya había adquirido desde poco antes, y en un ambiente obrero más propicio, proporciones que alarmaron al gobierno, determinando medidas de represión."



La Torre de los Panoramas: del divino Julio y su cohorte de poetas.

Con todo eso, la del 900 es una generación que posa de progresista pero también de escéptica, de amoral, de iconoclasta, de pesimista; todos ésos son los disímiles pero enriquecedores ingredientes del Modernismo, cuyo agnosticismo jubiloso, arrogante y de apostura aristocrática está en boga por aquellos años.

Javier de Viana escribe cuentos del campo, aunque —como alguien ha anotado— pasa del gaucho al paisano, anticipándose a formas de una transformación que, con la generación del Centenario, se acentuará en literatura rural. Carlos Reyles sitúa sus principales novelas en el ámbito de la estancia

MONTEVIDEO A LOS OJOS DE UNA SUICIDA

Recién venía clareando. Al salir del tumulto de la feria de la ciudad le pareció abandonada. Sólo algunos perros hambrientos, que hociqueaban en las basuras, o tal cual empedernido trasnochador, que haciendo eses volvía al hogar, transitaban por las calles. Esquivando encontrarse con estos últimos, caminaba todo lo a prisa que se lo permitían las piernas, sin oír otra cosa que el ruido del corazón que parecía querérsele saltar del pecho, ni ver más que el cielo triste y brumoso, que como una tela de gasa se corría al fin de la espaciosa calle. En Río Negro dobló a la derecha, siguiendo luego a lo largo del recio murallón, junto al que se veían a poco trecho las casetas de baño. Los vastos almacenes del ferrocarril, repletos con los sencillos productos con que la fecunda campaña enriquece el comercio, se alzaban a la derecha dominados por los imponentes edificios de algunas fábricas de aspecto próspero, que lucían orgullosamente sus bonitos techos de zinc, monteras de pintados cristales y ventanas. Aunque absorta en graves meditaciones, no pudo menos de respirar con fruición la brisa, cuya frescura le produjo mucho bien, y distraerse un momento mirando la locomotora que iba y venía arrastrando vagones, lo cual la hizo que pensase en la vida de trabajo que animaba aquellos sitios en las horas hábiles. Entonces la llegada de los paquetes de Buenos Aires, y el ir y venir de los botes y vaporcitos alegraban la bahía, tranquila ahora. Ya broncas, ya agudas pitadas hacían vibrar el aire, oíanse las voces de los changadores al poner el pie en tierra los viajeros, y las grúas funcionaban sin descanso en los muelles, hacia donde crecía el bullicio y animación reinantes en la Aduana y sus dependencias. Junto a la estación notábase la misma actividad. A la salida de los trenes afluían, preocupados con sus negocios, centenares de pasajeros de todas clases y cataduras; de los departamentos llegaban los vagones conduciendo inapreciables riquezas, brujuleaban adentro de las oficinas de los empleados, y los peones en los depósitos, y continuamente salían carretillas y vehículos cargados con grandes bolsas de lana, fardos de cueros y otros productos que pronto circulaban, como la sangre en las venas, por las calles de la ciudad.

Carlos Reyles: "*Beba*" *pp. 263/64.*



Roberto de las Carreras: Tontovideo acabó enloqueciéndolo.

(El terruño, gran parte de Beba. El gaucho Florido) y si sus relatos o novelas refieren a algún centro poblado, muy pocas veces él es Montevideo (no lo es en La raza de Cain, no lo es en El embrujo de Sevilla, no lo es en "A batallas de amor"...); apenas si la parte final de Beba y la inconvincente escenografía urbana de El extraño se afilian a Montevideo. Paladinamente, Buenos Aires y Sevilla cuentan en Reyles más que su ciudad natal como escenario de su novelística. Quiroga se va del país en 1902, ya no regresará a él y vivirá y ubicará sus narraciones más famosas en las Misiones Argentinas. Sánchez vivirá más en la otra orilla que en ésta. Él y Rodó morirán en Europa, sueño tan sólo a medias realizado.

No obstante, la generación del 900 impresiona como más montevideana que la anterior, en cuanto Montevideo pueda ser su escenario implícito y hasta su sitio de cautiverio sensitivo: es el escenario implícito de Rodó y su Revista Nacional, de Herrera y Reissig y sus altillos bautizados como Torres; es el sitio de confinamiento de los dandies (Las Tolderías de Tontovideo, desde las que Julio escribe a Roberto de las Carreras); es la aldea angosta y exigua cuya constelación de mezquinos valores sociales prepara, fataliza y condimenta el drama vital y poético de Delmira Agustini. Hasta a contrapelo, los literatos de la época se definen en función de la ciudad en que viven; afirmativa o adversamente, ella cuenta. Y una poesía como la de Herrera y Reissig o la de Vasseur o la de Roberto de las Carreras o la de Ylla Moreno o la de César Miranda o la de Paul Minelli suponen a Montevideo, a veces como escuálida transacción frente al sueño de una gran metrópoli o al envite de un mundo decadente y exótico. Y hasta cuando la materia del verso es una imagen campesina, no es nuestro campo crudo el que allí se evoca: los éxtasis de la montaña son concebidos en

un estrecho aposento montevideano, donde más que el paisaje de ventanas afuera cuenta la atesorada posesión del último libro de Albert Samain.

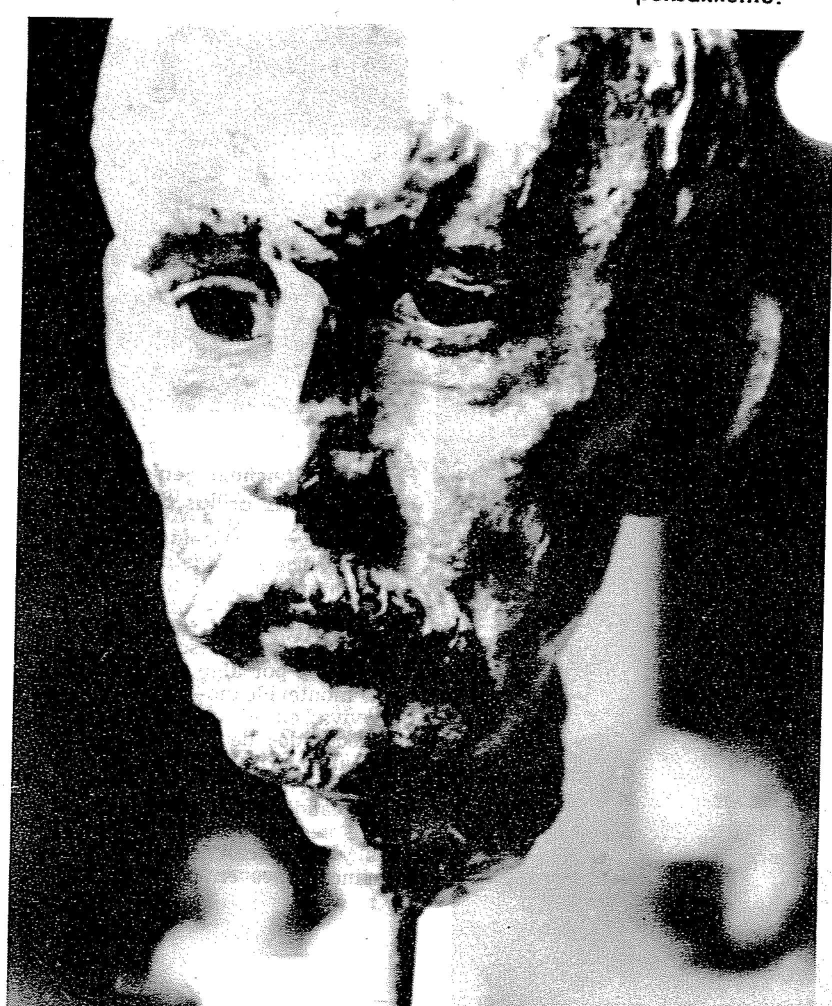
Rodó y Vaz Ferreira, pensadores y ensayistas, presuponen el auditorio y las posibilidades de un asiento urbano, sus bibliotecas, sus ateneos, sus públicos. Delmira Agustini y María Eugenia Vaz Ferreira, en diverso grado de opresión o bohemia, son producto de una pequeña burguesía ciudadana y ella se refleja paródica y vengativamente en su modo de vivir, ya que han logrado trascenderla en lo que escriben. Y Florencio Sánchez (a pesar de La gringa, a pesar de Barranca Abajo) es fundamentalmente el dramaturgo de la ciudad rioplatense, como lo será pocos años después Ernesto Herrera, a pesar de El león ciego.

Eduardo Fabini, en cambio, trasciende a campo: a campo pasado por influencias del impresionismo musical francés, bebido en sus fuentes: pero sigue siendo, en sus largas estancias en Montevideo, el hombre de Solís de Mataojo, que escribe Campo o La isla de los ceibos o la Melga sinfónica o los pensativos Tristes.

Luis Alberto de Herrera también escribe (La tierra charrúa es de 1901) más de lo que todavía opera en política; en la revolución del 904 será el secretario de Aparicio Saravia, y luego realizará, más cumplida, espontánea y criollamente que Reyles, la imagen ambivalente del hombre de salón y fogón, del elegante en área extranjera y del joven carismático que se despliega en el vivac de aire libre y carne gorda.

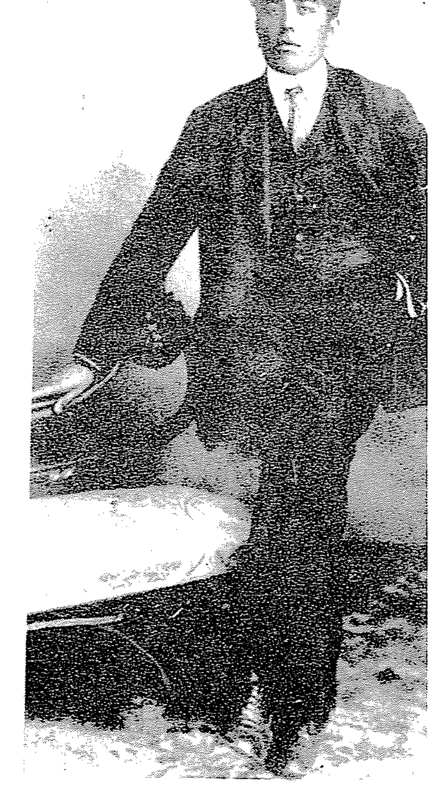
Pero 1904 es, cardinalmente, el año en que —por debajo de la mentida declaración de no haber vencidos ni vencedores— Batlle y Montevideo triunfan. Y Jacobinismo y Liberalismo, que se gesta y escribe en 1906, documenta alguna de las intemperancias de ese triunfo.

Vaz Ferreira, por Yepes: la ciudad, escenario del pensamiento.



Por 1909 Pedro Figari —ya abogado prestigioso— pinta su Mercado viejo, que con el tiempo ha pasado a ilustrar tantos calendarios, y que representa la etapa de la academia —correctísima, pulcra academia— en la carrera de Figari. Ahí sigue, para los que suponen que Figari no sabía pintar. Figari es un "arrieré"; llega ya maduro a la pintura, se entregará a ella con furor. Y desde el Mercado viejo —que por algo es un paladino tema montevideano— pintará, aunque viva en el extranjero, sobre sus recuerdos de la sociedad montevideana, en más de un estamento: las tertulias de sabor colonial y los candombes, entierros y fiestas de negros. También habrá ombúes y lunas campesinas chiquitas y mancarrones en páramos más o

Pedro Figari se fue a Europa y nos pintó en sus recuerdos.



Florencio Sánchez: genio y bohemia a ambas orillas del Plata.

menos desolados. Pero todo un costado de la pintura de Figari sirve a Montevideo, de cuyo pasado el Figari que vive en París es un obstinado testigo, un memorialista sentimental. Su técnica acaso lo emparente más a Pierre Bonnard que a ningún pintor uruguayo; su corazón sigue viviendo en este país y, a muchos tramos, en su Montevideo, que elegirá de nuevo a la hora del regreso y la muerte (1938).

El año 1910 se lleva una pesada cosecha: muere Florencio Sánchez en Milán y muere Julio Herrera y Reissig en Montevideo. Mueren el marinista Manolo Larravide (cuyas marinas bravías marcan una época de los gustos del montevideano culto) y el escritor Rafael Barret que, aunque no uruguayo, había tenido largo arraigo e influjo en el medio, más por lo arriscado y gallardo de sus ideas que por la calidad de su prosa, que —sin embargo— suele ser excelente.

La generación del 900 es deslumbrante pero su pasaje humano es rápido; y muchos de sus elegidos mueren jóvenes. En 1914 morirán la increíble Delmira Agustini y el sólito y talentoso Carlos María de Herrera; en 1915, a los veintiocho años, Héctor Miranda, uno de los jóvenes más brillantes de la época. En 1917 morirán Rodó y Ernesto Herrera.

Un documento montevideano de primera importancia —en cuanto a esa proyección demistificadora a que aludíamos al comienzo, en la relación entre el artista y su medio— es el discurso que el juvenil y cyranesco Alberto Zum Felde pronuncia en el momento en que



Delmira Agustini: cantó al amor y murió aprisionada en los prejuicios de un Montevideo del novecientos, que se cebó provincianamente en su drama.



Zum Felde: apóstrofe de un joven a una sociedad mezquina.

se da sepultura a los restos de Julio Herrera y Reissig. El hermoso y agresivo discurso que el joven —apuesto, rubio, pálido— Alberto Zum Felde lee en esa ocasión, se ha publicado pocas veces, comparativamente con lo que reclamarían su mérito moral y la belleza misma del gesto; acaso sigue todavía molestando a la "sociedad mezquina", a la alta sociedad burguesa que aquel día de 1910 él tan memorablemente apostrofó. Silencio que seguramente cuenta con el acuerdo del Zum Felde actual.

"Anoche he ido a ver el cadáver de Julio Herrera y Reissig —leyó Zum Felde ante los concurrentes al entierro—. En la rigidez de la muerte, su rostro pálido tenía la misma serena lucidez, la misma dulzura triste que a los hombres mostrara en los caminos por que pasó cantando... Su alma ausente de Peregrino, dejó como regalo sobre los labios mortuorios y sobre los párpados para siempre caídos, la sonrisa de miel que extrajo de la amargura noble de su vida.

"Solo, tan solo como su espíritu elegido pasó entre la turba filistea, su cuerpo estaba allí, supinamente inmóvil. Y en torno de su féretro que parecía aún vibrante, que parecía aún sonoro por contener el cuerpo aquel que fue como una copa de armonías, las graves sombras burguesas, en la solemnidad convencional de los duelos vulgares, discurrían gravemente.

"La sociedad mezquina que no supo amarlo, porque no supo comprenderlo, estaba allí representada por sus políticos, por sus cronistas y sus mercaderes.

"La gente en cuyo medio vivió como un desterrado, la gente que lo censuraba por altivo y le compadecía por iluso, la gente miserable que reía de la divina locura de su ensueño, estaba allí, llevada por la indulgencia de la muerte, rumiando comentarios, mirando con extrañeza el rostro mudo, ahora que él ya no podía mirarlos.

"Era necesario que viniera la muerte a liberarlos del íncubo rebelde, para que se dijeran sus amigos, amigos del cadáver, amigos del despojo de una existencia luminosa que para ellos fue un error.

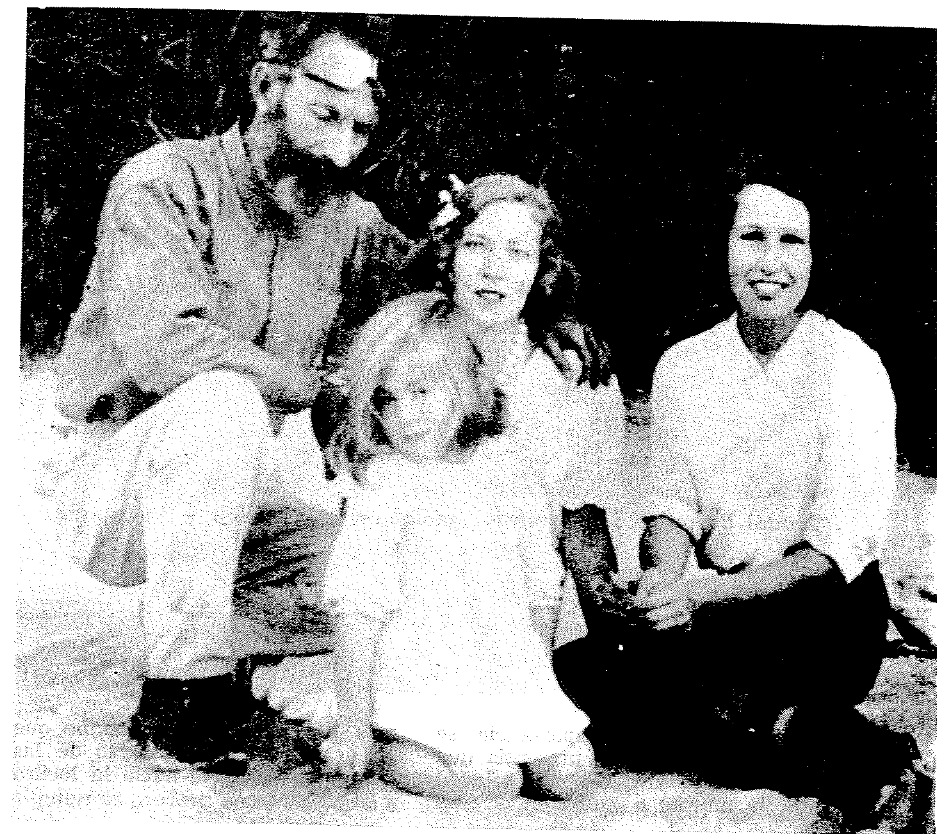
"... Y la verdad es que vosotros todos, o casi todos los que rodeáis este cadáver, fuisteis sus enemigos. Por vosotros sufrió, por vosotros le fue desolada la vida. Este que aquí reposa, lejos ya de las miserias de los hombres, fue siempre un paria entre vosotros."

Imposible transcribir aquí toda esa estupenda requisitoria de los jóvenes contra los burgueses que es, en el Montevideo de 1910 y espetado en la nariz de los próceres, el discurso de Alberto Zum Felde; es un gran documento allí donde tantos documentos dejan de serlo, vive a partir del punto en que ellos se convierten en mero papel. La sociedad que aquel dandy fervoroso y espléndido flagelaba sin siquiera la intermediación de la hoja escrita a distancia, ¿ha cambiado tanto, desde entonces a hoy?

Pero en otras dimensiones más simples y materiales, esa sociedad tiene que seguir el paso del tiempo. El Montevideo que en 1896 había asistido maravillado a los primeros cortos cinematográficos de Lumière, que en 1898 había contemplado los primeros documentales de Félix Oliver, disponía en 1911 de veintiocho salas de exhibición de películas. Las ciudades crecen y no necesariamente su alma. Los inadaptados, los rebeldes, los creadores se van al extranjero, se mueren o se domestican al paso de sus más razonables edades biológicas...

Se habían ido Quiroga, Rodó, Sánchez, Sáez, Blanes Viale, Barradas, Torres-García, Carlos María de Herrera, Lanau, Herrerita. La belle époque, época de euforias, optimismos y dilatadas creencias pacifistas, no era sin embargo tan bella, en Montevideo, para el creador

Horacio Quiroga: vino desde Salto, fundó en Montevideo el Consistorio del Gay Saber y se expatrió a raíz de una muerte involuntaria, desterrándose en Misiones.



Rafael Barradas, autorretrato: genial en Montevideo y en España.

artístico de alguna importancia: se sentían los topes, se presentía que al excederlos se corría a la soledad y a la muerte o, como en el caso más redimible en lo humano que en lo artístico de Roberto de las Carreras, se corría hacia la locura y el destierro.

Una nueva generación aparece en Montevideo cuando ya la belle époque ha finado y la combustión de una guerra tremenda ha dado cuenta de todas sus candideces: es la que se suele llamar Generación del 20 y se sitúa en sus inicios un poco antes, casi equidistante entre la del 900 y la del Centenario: es la generación de Basso Maglio, de Casal, de Sábat Ercasty, de Casaravilla Lemos, de Juana de Ibarbourou, de Emilio Oribe, la

Rodó: hace cien años nació aquí, hace cincuenta y cuatro murió en Sicilia.



de Alfonso Broqua y Cortinas, la de Guillermo Laborde y Humberto Causa. Figari, como un "retrasado", también se incluye aquí. El Círculo Fomento de Bellas Artes viene realizando una fecunda docencia en artes plásticas, desde sus días fundacionales de 1905-6. Bajo el capitanazgo de un nombre ya ilustre como el de Carlos María de Herrera, se alinean otros más jóvenes, que al cabo de muy poco tiempo harán historia: Bazzurro, Acquarone, Vicente Puig, Manuel Rosé, Belloni; entre otros, serán alumnos Cúneo y Michelena. Venían desde el ancho mundo las oleadas del "fauvismo" y el "cubismo". Montevideo iba a conocerlas, aunque marcaran horas de una actitud mucho más universal que específicamente montevideana.

El medio, por lo demás, no seguía de cerca a sus creadores. Se atenía a lo más recibido y, a veces, a lo más provinciano: Josefina Lerena Acevedo de Blixen, en su libro sobre el Novecientos, recuerda que cuando se emplazó en la Plaza Independencia la estatua de Joaquín Suárez (estatua de un hombre de pie, contra la pompa usual de las estatuas ecuestres) el público la contemplaba extrañado y le dedicaba comentarios profanos y desapacibles, uno de los cuales era el de que "las estatuas no quedan bien de frac". Cuando sea el escándalo de las oprimentes lunas dramáticas y los abrumados torcidos ranchos de Cúneo, ese gusto común lo rodeará de pequeños sarcasmos de apariencia civilizada (recuerdo, como sorpresa de mi infancia, haber oído el de un prócer ilustre de nuestras letras, que recomendaba oculistas y plomadas).



Juana Fernández, Juana de Ibarbourou, Juana de América: de cómo alguien es profeta en su tierra, si la profecía se dice en frescos poemas.

MONTEVIDEO DE LAS VANGUARDIAS Y LOS ISMOS: EL CENTENARIO

Como en el apólogo del medioevo español, nadie parecía atreverse a decir de "los burladores que ficieron el paño", que nuestro orgulloso país estaba mucho más desnudo de lo que pensaba, que muchos ya sentíamos frío.

Carlos Real de Azúa, El impulso y su freno.

El Uruguay que emerge de la última guerra civil consuma —como alguien ha escrito— "el espectáculo de una sociedad secularizada, mesocrática, civil". Masoller (setiembre de 1904) ha sido el canto de cisne del caudillismo de la patriada. El Uruguay batllista —laico, liberal, progresista, imbuido de las doctrinas materialistas del positivismo de Comte y del evolucionismo de Spencer— empieza a desplegarse en la paz que subsiste. Y Montevideo es el ámbito natural, la sede, el centro, la Atenas de ese país civilista y crédulo. Una serie de leyes generosas reconocen la influencia tutelar de Batlle, aunque él no las haya (en todos los casos, como los viejos batllistas suponían) ingeniado, redactado o creado; en un sentido trascendente, claro está, su presencia las ha inspirado. Las leyes de divorcio y las que suprimen las formas humillantes de la filiación incestuosa, adulterina y sacrílega, arrancan de 1907; la del laicismo en la enseñanza es de 1909; la de expropiaciones es de 1912; la de accidentes de trabajo, de 1914; la ley de la silla, para los empleados de comercio, de 1918; la ley Serrato, de vivienda para los funcionarios (los funcionarios empiezan a ser una categoría civil y Montevideo es su sede), es de 1921. En tre tanto, en 1917-18 el país se ha dado una nueva Constitución, que realiza a medias el disputado ideal batllista del gobierno colegiado. A la luz de los tiempos, hoy nos parece más importante su artículo 100, que señala el avance del Estado sobre los servicios públicos y aun sobre el campo de la actividad comercial e industrial; el mismo texto constitucional ha consagrado en otro artículo la irreversible separación entre la Iglesia y el Estado.

Ése es el país de la clase media, ése es el país de Montevideo. En el campo, el batllismo nunca aró profundamente. La estructura del latifundio se mantuvo intacta. El batllismo simplemente opuso otro estilo —el del caudillo ciudadano—, otra fe, otro modo de ver la vida; y creó así un antagonismo más ideológico que fáctico, más sentimental que racional, más electoral que verdadero: la capital colorada y la campaña blanca.

La literatura y el arte van, de algún modo, reflejando ese cambio. "En 1900, la ciudad empieza a parecer algo muy novelable —escribe Emir Rodríguez Monegal en Literatura uruguaya del medio siglo—. Pero entre la existencia de la ciudad como tema y la de una tradición narrativa ciudadana, hay un vacío que trata de llenar algún texto inmaduro como Brenda de Acevedo Díaz, o José Pedro Bellán con Doñarramona y La Realidad, incluso con un libro precursor como La historia de un pequeño funcionario, de Manuel de Castro."

La ciudad ya había ido dando sus novelas o sus fragmentos de novelas o sus personajes irrecusables (a veces situados en el ridículo de una experiencia campesina que no sabían vivir, como los Benavente de Beba o el Tocles de El terruño, en los que Reyles satiriza en 1894 y en 1916 la suma de los valores universitarios y ciudadanos por los que siente desdén, rechazo, despecho u odio). Arturo Sergio Visca recuerda (Un hombre y su mundo, p. 87) a un Dr. Manuel Luciano Acosta y a una novela editada en 1862 (Matrimonio de rebote) de la que dice "que constituye la primera novela psicológica y de ambiente montevideano escrita en el Uruguay", anticipándose a otras casi tan olvidables de Magariños Cervantes; y podrían agregarse las dos novelas montevideanas de Mateo Magariños Solsona: Las hermanas Flammari es de 1893, Valmar de 1896. Pero esas golondrinas no hacen verano. La narrativa de Montevideo no existe como cuerpo ni hay "una

tradición narrativa ciudadana" por aquel entonces.

Las novelas de Bellán (Rama también recuerda, en un prólogo a Onetti, Los amores de Juan Rivault) "reflejaban o inventaban un Montevideo ya ido". La de Manuel de Castro —que es de 1929— acotaba en cambio una realidad creciente: la del pequeño funcionario, que tendrá su cenit literario unos cuantos años después, con los Poemas de la oficina o La tregua y algunos de los cuentos de Mario Benedetti. Manuel de Castro anunciaba la era de ese anticlímax.

La ciudad era otra cosa, en el paisaje suave y blando, mórbido de aquella época optimista. Contaba como un supuesto moderno, como nervio, como fábrica, como escenario flamante, como posibilidad de una visión simultaneísta: así la usó la vanguardia poética en Palacio Salvo, de Ortiz Saralegui, en El hombre que se comió un autobús o Se ruega no dar la mano, de Alfredo Mario Ferreiro. Montevideo era un surtidor de temas nuevos, como en el Polirritmo a Isabelino Gradín, de Parra del Riego. Era un decorado para el vanguardismo art-nouveau, tan atrasado y trasnochado como la vanguardia del Santuario de extravagancias, que en 1927 René Arturo Despouey editó y publicó como hombre-sandwich (un nuevo dandysmo más grueso y de urbe populosa empezaba a darse) para arrepentirse pocos años más tarde.

Los ismos —el cubismo, el futurismo, el ultraísmo que importaba Casal en Alfar, el surrealismo, el dadaísmo— conocían bogas estridentes, indoloras, falsamente furiosas. Porque las vanguardias esclarecidas de la inteligentsia de este país conformista y de esta capital batllista, eran civilizadamente incruentas y, más allá de arrequives livianos, eran también conformistas. Nadie quería ser mártir de la letra escrita como Sánchez, como Herrerita, como Barret. No había por qué, pensaban todos.

Las mismas revistas literarias que veían la luz en Montevideo por aquellos años —La Pluma (Zum Felde y Sábat), La Cruz del Sur (con los hermanos Guillot Muñoz, tan enterados, y su redomada carga de literaturas europeas al minuto), Teseo (donde el serio y ensimismado Eduardo Dieste buscaba una integración de las artes, más que un catálogo literario o un registro vivo del pulso político), Cartel, Oral y Mural (campos de la mayor estridencia vanguardista) no eran revistas peleadoras, no se comprometían en negaciones feroces ni en rupturas ásperas. Alfar, que la tenacidad y la bonhomía de Casal sostuvieron a lo largo de los años y en la transferencia ultramarina de Galicia a Montevideo, fue la suma del espíritu de ese tiempo. Albergó en sus páginas a todos, como en el trato humano el mismo Casal caballerescamente lo hacía; estimuló a todos, y a todos hizo creer que eran talentos o genios (prediaba uno auténtico, de quien seguia inaugurando póstumamente hermosas viñetas: Rafael Barradas, íntimo amigo de Casal en compartidos días españoles); cuando en 1940 y con el mismo espíritu, Casal hacinó 313 poetas en su Exposición de la Poesía Uruguaya, publicada por Claridad en Buenos Aires, ya nadie creía seriamente en lo fecundo de tales indulgencias. Y cuando en 1954 Casal murió, se ignoró injustamente su bondad personal para desacreditar el estilo acrítico y anti-crítico que ese hospitalario carácter había prohijado.

Teseo reunió a su alrededor a los plásticos, renegando de ese divorcio —tan curioso en Montevideo— que separa habitualmente a literatos de pintores y escultores. Y en 1924 presenta en Buenos Aires "una de las exposiciones más interesantes realizadas por el arte uruguayo en el extranjero" (al decir de Argul), con envíos de Michelena, Causa, Arzadum, Cúneo, Pesce Castro, Etchebarne Bidart, Méndez Magariños y Alfredo de Simone.

"El grupo Teseo era —escribe Argul— una selección de escritores y artistas empeñados en la evolución de las ideas, que mantenían entre ellos admiraciones cruzadas de buenos ejecutores de la literatura o de las artes plásticas, que el tiempo no hace más que confirmar. Entre los profesionales de las artes plásticas estaba allí el escultor Bernabé Michelena, que hizo notables retratos de la mayoría de sus integrantes, junto a Adolfo Pastor, pionero solvente del grabado original; en cuanto a los pintores, la adopción de la manera planista ponía entre ellos una más evidente justificación de conjunto."

En lo literario, la producción que podría filiarse como montevideana era la menos importante. Por supuesto, será un distingo arbitrario y trivial el que intente poner radicaciones tan concretas al arte; ya volveremos sobre este asunto. Pero si es ciudadano el ultraísmo de Ferreiro y si es montevideana la



José Pedro Bellán escribió la novela y el drama de Montevideo.

criatura novelesca de Manuel de Castro, no pertenecen a la ciudad —a pesar de su familiaridad con las metáforas de vanguardia— los versos nativistas de Fernán Silva Valdés o de Pedro Leandro Ipuche; ni más señaladamente aún, las crónicas de Justino Zavala Muniz. Esto, por lo menos, es seguro.

Ya dijimos que, con Javier de Viana, la realidad rural se trasladó del gaucho al paisano. La literatura del siglo anterior en el país nos había dado la visión de los grandes campos como piélagos, que está en las mejores novelas de Eduardo Acevedo Díaz, un realista con pujos ciencistas, un prosista valioso y valeroso, que no tiene miedo a la truculencia sanguinosa de sus más robustas escenas como no tendrá miedo, cuando llegue el momento, de preferir a un Batlle pujante frente a un débil Mc. Eachen. Ya en las novelas de Reyles o en los cuentos de Viana, el campo es otro. En Viana no está tanto la heroicidad como la cazurrería del paisano y la escena es la de los campos del sur, donde ya había cesado la estancia inmensa con su constelación feudal de valores. En Reyles, que es colorado (Acevedo Díaz y Viana eran blancos) la visión quiere ser pionera y progresista; es una visión patronal del campo, que ignora las desigualdades de clase, exalta el paternalismo bondadoso del estanciero y detesta las anarquías de la patriada, el caos de la guerra civil, que se le representa como alambrados cortados y haciendas dispersas más que como gesta de valor individual heroico. Cuando en 1930 Reyles escriba sobre la narración gauchesca, en su mazacótica Historia sintética de la literatura uruguaya (pocos títulos tan compendiosamente falaces como éste) urgirá a otros —a Espínola, a Dotti— a que resuciten la visión del "campo bagual, la estancia cimarrona y el gaucho y sus trágicas peripecias", "antes que el campo, la estancia y el gaucho entren para siempre en el reino de las sombras".

Es que tal visión del campo también claudica; ni la generación del 15-17 ni la del Centenario querrán servirla. Zavala Muniz —hemos escrito en otro pequeño ensayo— es, en el mejor sentido, un escritor anacrónico, a despecho de su vigor narrativo, de eso que alguna vez llamaron su prosa musculosa o membruda. Cuando en 1921 el nieto del general blanco Justino Muniz escribe Crónica de Muniz, para reverenciar la memoria de un antepasado que ha seguido siendo blanco pero que ha servido en el 904 al gobierno de Batlle, a raíz de su enconada enemistad con los Saravia, se advierte la verdadera filiación de sus sentimientos, que han pasado a llamarse batllistas pero no han querido ser nunca colorados: la visión que el Zavala Muniz de Crónica de Muniz tiene de nuestras guerras civiles es épica y es blanca. Reyles y el coloradaje no han tenido nunca (el poder no lo fomenta ni permite) ese culto romántico de lo insurreccional anárquico, esa vaga profesión del desorden andariego y corajudo que se cifró en la famosa divisa de "Aire libre y carne gorda".

Con Enrique Amorim, 1900-1960, hombre de ciudades y viajes, dinámico, culto, cosmopolita, mundano, la versión de nuestro campo será muy otra. Es el campo de los irredentos y de la miseria, de la injusticia y la desigualdad, un campo de cultivo de la pre-revolución (Amorim era marxista). Corral abierto, si no su mejor novela, es el mejor ejemplo. Pero hay otros.

Con Espínola y con Morosoli, la realidad rural se recuesta casi a la orilla de pueblo. Y ya Vicente Rossi, en su formidable libro Cosas de negros, aconsejaba no confundir —como realidad social ni como escenario artístico— el campo con la orillita de poblado del interior. Sombras sobre la tierra y los libros de Morosoli (Hombres, Los albañiles de Los Tapes) hacen esa transición desde el campo de chacras al suburbio de pueblecito uruguayo. Dossetti en Los Molles

y Dotti en Los alambradores traen otros personajes que los del campo tradicional del siglo anterior: los negros, los jornaleros, toda una realidad raída y antipoética, muy lejos de lo que el Reyles crepuscular añoraba y pedía al esfuerzo de los creadores.

Algunos de estos hombres son pertinazmente fieles a una forma de vida, reflejada en su literatura (Morosoli); otros emigran a la ciudad, complejizan su visión del mundo y finalmente dejan de escribir (Espínola). Porque se advierte potencialmente esa contradicción de que hombres arraigados en Montevideo vuelvan los ojos al campo y lo describan, para consumo de lectores montevideanos. Hay una riesgosa propensión a la retórica en esta toma de distancia y en esta conciencia de los destinatarios; el riesgo que denunciaba Sartre en su frase famosa: "La Bruyère habla de los campesinos, no habla con ellos".

De todos modos, el país que corre hacia el Centenario de 1930 no está en trance de revisiones profundas. Batlle muere en los umbrales mismos del Centenario, el 20 de octubre de 1929; y no pasarán cuatro años sin que se haya visto que su revolución, su programa y su ideario estaban heridos de muerte y le seguirían muy pronto a la tumba. El crack de la Bolsa de Nueva York precipitará la crisis sobre ese mundo desaprensivo y optimista que, en los días conmemorativos y futbolísticos del Centenario, se había imaginado que los dioses le tenían reservado un edén aparte, insolidario de las miserias del resto de América. El país-esquina de que hablaba Ferreiro, el país balcón de que hablaban otros, el país marítimo y atlántico de espaldas al continente y a su suerte iba a conocer la crisis del 31-32, los artilugios de la habilidad de los financistas operando en el vacío (la Caja Autónoma de Amortización es una invención de la fantasía que merecería figurar entre las obras de arte de la época y la ciudad en que fue concebida) y finalmente el crudo y policíaco golpe de Estado del 31 de marzo de 1933.

Hechos como éste ocurren fundamentalmente en la capital e irradian hacia el resto del país como un simple mandato, atemperado en los rigores porque está previamente atenuada la conciencia cívica que pueda resistirlos. En Montevideo ocurrieron los entierros de Brum y de Grauert, las persecuciones del machete (de que hablaría Frugoni), los desmanes contra la Universidad; Montevideo fue la primera en abrir los ojos al derrumbe de tantos mitos: la civilidad, la perfección indefinida del bienestar, la solidez incontrastable de la clase media; Montevideo padeció la ausencia de verdad de tantos orgullos falsos o inconsistentes o livianos. Y esa hora de introspección colectiva (si el adjetivo no repugna al sustantivo) apareja también el deseo de indagarse, de reconocerse sin supersticiones ni tabúes. De la quiebra de los años 30 saldría —hoy se ve en perspectiva— un arte y, sobre todo, una literatura de la ciudad.

Enrique Amorim viajó por el vasto mundo y extrajo también el sabor de nuestros campos y de nuestras ciudades.



EN QUE SENTIDO UN ARTE PUEDE SER REFERIDO A UNA CIUDAD

Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como cuchilleros, milonga, tapia y otras, y escribí así aquellos olvidables y olvidados libros; luego, hará un año, escribí una historia que se llama La muerte y la brújula **que es una suerte de pesadilla, una pesadilla en que figuran elementos de Buenos Aires deformados por el horror de la pesadilla; pienso allí en el Paseo Colón y lo llamo Rue de Toulon, pienso en las quintas de Adrogué y las llamo Triste-le-Roy; publicada esa historia, mis amigos me dijeron que al fin habían encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires. Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor, porque me había abandonado al sueño, pude lograr, al cabo de tantos años, lo que antes busqué en vano.**

Jorge Luis Borges, Discusión.

Hay muchos criterios posibles para censar la pertenencia (y también la pertinencia) de un arte, referido a una ciudad.

Empecemos, claro está, por recusar la prediación. Por una razón semejante o afín a aquella que desarrollaba Antonio Machado —en arte, sólo aquello que no rehúye su temporalidad puede aspirar a ser eterno—, sólo cuando un arte cumple ciertos requisitos de universalidad se hace posible la tentativa (más sociológica que estética) de radicarlo en cierto sitio, de explicarlo en función de su origen y su circunstancia, hasta donde estas explicaciones sirven para algo (que no es mucho).

No hay una narrativa montevideana si no empieza por cumplir ciertas exigencias previas de ser narrativa, a secas. Y que luego pertenezca a la ciudad o se evada de ella, es asunto menor. Pero, menor y todo, es en algún sentido el tema de este ensayo. Enunciada nuestra incredulidad, procedamos como si creyésemos.

Alguien podría pensar que un monumento necesariamente se explica en función de la ciudad, en la medida en que testimonie una circunstancia intransferible: si tal estatua rememora a tal prócer que fuera de la ciudad pasa a ser nadie, esa estatua pertenece al arte de la ciudad. Si simplemente apologiza oficios o costumbres, le pertenecería en común con otros sitios: con otros sitios donde hayan existido aguateros, donde hayan existido inmigrantes con su equipaje a cuestas, estibadores con su carga, etc. Sería un criterio extra-artístico y de un simplismo irritante; nadie se animaría a sostenerlo en serio. Porque entonces Montevideo debería hospitalidad irrestricta a los bustos de sus abnegadas maestras, a los medallones que repasan las gordas caras de sus filántropos, pero tendría que hacer levantar e irse a ese horrible Einstein sentado del Parque Rodó (y la memoria de Einstein seguramente lo agradecería), tendría que azuzar los bueyes de la Carreta —que es sin embargo, un punto de referencia turística y tarjeta postal tan obligado de Montevideo como la Tour Eiffel, abominada por los parisienses, lo es de París— o tendría que persuadir al gaucho para que hundiese sus espuelas en los flancos de su caballo o al mayoral para que fustigara a los matungos de su diligencia.

Con este criterio pedestre, Montevideo está lleno de monumentos que no le conciernen; y algunas veces son los menos malos.

Por lo demás, si una ciudad tiene en sus museos todo lo que puede juntar (y ya razonó Malraux en qué medida el concepto de museo es adventicio, extraño y distorsio-

nante en la escala de los valores del arte), ¿qué sentido tiene averiguar qué creación artística le es propia y cuáles otras le son ajenas? Lo bueno que esté aquí y veamos desde siempre, de algún modo se nos incorpora, de algún modo nos enriquece, de algún modo se integra a nosotros.

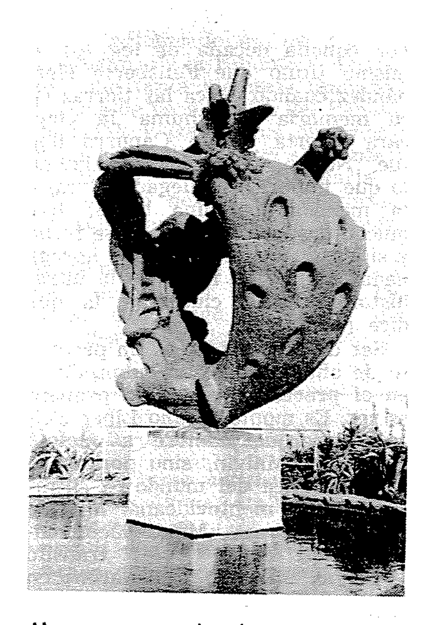
Ningún sentido tiene, pues, la averiguación, mientras los criterios sean tan estúpidamente mensurativos y exteriores como éstos que acabamos de poner en fila. Si la literatura de la ciudad se integra con aquello que explícitamente la nombra, serían sin más literatura montevideana el Montevideo antiguo de Isidoro de María, los Poemas montevideanos de Frugoni, el Montevideo y su cerro de Más de Ayala, el Canto a Montevideo de Sara de Ibáñez, los cuentos Montevideanos de Benedetti o la Invención de Montevideo de Maggi, en un catálogo que queda abierto y a nutrirse por las tapas.

Sería montevideana la estatuaria que exalta (o, a veces, difama) a los poetas de la ciudad, a las maestras de la ciudad y, a escala más dudosa, la funeraria monumental que —en los cementerios de la ciudad— pide un poco de memoria para difuntos de la ciudad, a veces tan justamente olvidados.

Nadie creería en semejantes inventarios. Habría que buscar la posible razón de otros.

Borges dijo una vez que el color local es un invento extranjero: surge de que otros nos miren, no de lo que nosotros seamos. Y lo que enfatice o fuerce el color local, puede incurrir en un exceso de pertenencia y pertinencia, que acaba por tornarlo apócrifo. El mismo Borges, en el prólogo de El informe de Brodie, atribuye a Roberto Arlt (nada menos que a Roberto Arlt, Boedo, el populismo y todo eso) una respuesta ejemplar acerca del lunfardo:

> "Recuerdo a este propósito —escribe Borges— que a Roberto Arlt le echaron en cara su desconocimiento del lunfardo y que replicó: «Me he criado en Villa Luro, entre gente pobre y malevos, y realmente no he tenido tiempo de estudiar esas cosas»."



Monumento a los héroes del mar, de Yepes, Plaza Virgilio, Punta Gorda.

Las demasías de la jerga, la exasperación del particularismo, la criptografía o el esoterismo de lo demasiado local, caen fatalmente en el pintoresquismo, en esas formas del regionalismo que acaban por hacer insufrible al producto de arte en las propias regiones en que fue creado o para las que fue creado. El mismo Borges (tercera amonestación) ha recordado cómo el lenguaje gauchesco es un artificio del hombre culto de las ciudades, y cómo el paisano se esmera en hablar correctamente y no en perseverar en el dialecto de apóstrofes y sigmofagias que el dialectalismo literario le atribuye.

Un arte pertenece a un lugar cuando de algún modo artístico —que puede ser implícito, que acaso sea preferible que sea implícito— se afirme en él o lo connote, tome de algún modo allí su fuerza, su origen, su circunstancia; cuando refiera —a nivel indispensable de lo que es, de arte— un comportamiento que ilustre a un sitio dado del mundo o lo sublime en sus valores: cuando lo explique o lo justifique o lo rechace, cuando se nutra de él o cuando lo nutra, cuando lo idealice o lo vitupere. En menos palabras: cuando lo exprese.

No es preciso, entonces, que si es narrativa o poesía diga o recuente los barrios, observe fidelidades o prolijidades de nomenclator; no es preciso que si es pintura o escultura copie la vida circundante. No es necesario que El pozo o La tregua nombren a Montevideo, no es necesario que los candombes de Figari sean el objeto de una pesquisa histórica que los sitúe en tal año, en tal calle.

Unos y otros expresan a la ciudad, salen de ella como provocación y pasan luego por los alambiques —el recuerdo, la pasión, tantos otros— que ya no pertenecen a la ciudad sino intransferiblemente al artista. En ese sentido trascendente, Onetti es montevideano hasta cuando su novela transcurre en Buenos Aires (porque el "indiferente moral" que quiso retratar en Tierra de nadie es también de aquí, por equella década de los 40) al mismo título que Felisberto Hernández cuando evoca las tierras de su memoria o exhuma la vieja cara muerta de un Capurro que fue. No es la mención paladina lo que importa ni, llegado el caso, la mención paladina basta; hay mucho producto esnob que se fecha y sitúa en Montevideo y no agrega nada al alma, al rostro, a la intrahistoria de la ciudad a la que dice pertenecer.

Ser de Montevideo es un producto de añadidura, o un subproducto en el proceso creador; lo primero es ser. Es montevideano Líber Falco no porque nombre a Jacinto Vera o a Malvín, sino porque su visión poética del mundo es entrañablemente montevideana, ha sido padecida en esta Montevideo, madre cruel cuyas calles transitó (y cuyas calles lo transitaron) en tantas noches de angustia humana y de inevitable cavilación creadora. No es imprescindible saber (¿alguien sabe?) dónde queda o quedaba la Quinta Recaeta para sentir lo inalienablemente montevideano de Cometa sobre los muros; no es preciso individualizar las calles céntricas o de barrio por las que discurría Equis Andacalles. Los poemas montevideanos de Frugoni recorren (y no agotan) el catálogo, el repertorio de los temas censables de una ciudad como objeto poético externo; los poemas de Líber Falco son de Montevideo.

Es claro que también se puede pertenecer a una ciudad por voluntad de entregársele y por modo más expreso. En buena medida —y cursilerías aparte— es lo que han hecho muchas veces las letras de tango; y cuando Gardel (es cierto que Gardel, una exigencia intransigente quiere que sea Gardel) canta Isla de Flores, un aura de esencia poética montevideana de los sitios, sus mitos y sus nostalgias, sube en el canto. Y si uno no tiene miedo de aplebeyar el gusto (y este miedo es de inseguros o de tontos graves) algo parecido pueden suscitar las estrofas enérgicas que lloran (y pelean o porfían el recuerdo) en Adiós mi barrio, de Soliño, aunque Gardel no esté allí.

BIOGRAFIA

Yo nací en Jacinto Vera
Qué barrio Jacinto Vera
Ranchos de lata por fuera
y por dentro de madera.
De noche blanca corría,
blanca corría la luna,
y yo corría tras ella.
De repente la perdía,
de repente aparecía,
entre los ranchos de lata
y por dentro de madera.

¡Ah luna, mi luna blanca.
Luna de Jacinto Vera!

II

Cuando voy por las calles
—sube y baja—
de esta Montevideo, madre cruel,
cuando voy por sus calles,
algo me dice que estoy muerto.
Y estoy muerto
¿Por qué si no, se rompen los
[espejos
cuando me miran
cuando yo los miro?

Líber Falco: *Tiempo y Tiempo*
pp. 66 y 70.



Emilio Frugoni fue el poeta de los obreros y de la ciudad.

Pocos libros alusivos a nuestro pasado de ciudad son tan irrenunciables hoy como Cosas de negros, de Vicente Rossi; y el prejuicio de lo empingorotado y lo decente lo tuvo por años enterrado y negado. Fue necesario que Borges ponderase "la prosa crespa del uruguayo Vicente Rossi" y declarase su admiración por el libro, para que una editorial bonaerense lo exhumara. Y, por supuesto, nadie parece haber pensado que Cosas de negros tiene ganado el sitio que aún no se le ha adjudicado en los Clásicos Uruguayos de la Biblioteca Artigas, más que tanta memoria minuciosa y opaca de beneméritos del Panteón Nacional, y con tantos derechos y no menores títulos que el Montevideo antiguo de Isidoro de María.

Cosas de negros no ha servido tan sólo para atribuir a Montevideo (y, más específicamente, a la Academia de San Felipe, salón de baile de negros) la prioridad histórica del tango, problema que —si desvela a los eruditos— no preocupa tan activamente a quienes lo ejecutan o lo bailan o lo silban o lo cantan. El libro de Vicente Rossi es mucho más que una fuente o un documento. Es un monumento vivo de la ciudad, más legítimo que muchos que obstruyen las plazas. La dice, la narra con frescura y con gracia, la refiere con arte: es Montevideo y de allí saldrán (no importa que los demás autores se lo hayan propuesto como ejemplo, ni siquiera que de hecho lo hayan leído) otros libros que intentan

"LAS ACADEMIAS" DEL VIEJO MONTEVIDEO

LA POPULARIDAD que conquistaba la Milonga danzable sugirió en el suburbio un nuevo lucro, y se instalaron "salones de bailes públicos" con el consabido anexo de "bebidas".

En Montevideo fue.

Más o menos uno por barrio: el Puerto, el Bajo, la Aguada, el Cordón, etc.; no alcanzaron la media docena. Los más famosos y que subsistieron hasta ser los últimos en desaparecer, fueron el titulado "Solís y Gloria", del suburbio marítimo, y el "San Felipe", del barrio orillero del Cubo del Sud, llamado entonces el Bajo.

Nos referimos a los verdaderos "salones de baile", a las "academias", no a otros que también tuvieron su fama, pero que utilizaban la danza como antesala del libertinaje, no haciendo de ella una especialidad sino un medio.

Sólo el "San Felipe" lució el subtítulo: "academia de baile", que se generalizó y sirvió para distinguir esos locales.

No son cosa antigua las "academias"; la última, la "San Felipe", se clausuró en 1899. Viven, pues muchos que la conocieron sin sospechar que allí se incubaba el famoso Tango, entre mujeres de la peor facha, compadraje profesional temible y ambiente espeso de humo, polvo y tufo alcohólico.

Los empresarios de tales salones contaron para su instalación con el elemento creador de la Milonga. único recurso para llenar el objeto a que se destinaban, en consecuencia, cuartos de las chinas y el suburbio de avería volcaron en ellos técnicos y clientela.

Guías y gallardetes y flores de papel los cruzaban en todas direcciones en misión de adorno. Alumbrado a kerosene. Asientos... apenas unos bancos arrimados a la pared, en los que únicamente se sentaban las mujeres a la espera de la demanda: para los músicos varias malas sillas, y luego, público, clientes y hasta el bastonero-administrador, de pie.

Las orquestas de los "bailes públicos" solían componerse de media docena de musicantes, generalmente criollos y virtuosos del "oído"; los más inspirados componían los bailables que habían de acreditar el local.

En mayoría instrumentos de viento, porque el entusiasmo se sostenía en razón directa del estrépito. No se conocía el "bandoneón", que es un mal reemplazante del mentado acordeón-piano, que no todos dominaban, y que lo mismo que el acordeón común únicamente se usó en los bailes de pueblo y en los sucuchos orilleros.

No sólo la Milonga se bailaba en las "academias", también se rendía culto al repertorio íntegro de los salones sociales: valse, polka, mazurka, chotis, paso-doble, cuadrilla; todo enérgicamente sometido a la técnica milonguera.

Vicente Rossi: *Cosas de negros pp. 129/30.*

decir ese costado de la ciudad: pienso en Ese mundo del bajo —la demagógica y un tanto retórica colección de artículos de El Hachero—, en Historias del bajo —más desnudo, más pobre, de emoción más fiel— de Ramón Collazo, en Mis tangos y los Atenienses, de Víctor Soliño; y, hasta ejemplares de teratología compadrona, en muchos otros. Pienso también en el humor montevideano de Peloduro,



Con el Hachero, el periodismo constumbrista se convirtió en humor de Montevideo.

EL FAMOSO SARANDI 80

En otra crónica decía que hay edificios de la ciudad que parecen destinados a la eternidad, que no podrían desaparecer jamás; y esa sensación vuelvo a recibirla ahora, cuando quiero asegurarme el nombre de la antigua farmacia de Sarandí y Pérez Castellano.

—¿Qué sucedió? —Pregunta uno incrédulo.

—¿No viste que la demolieron?

—Pasé esta misma mañana —contestan asombrados— me pareció que todavía estaba ahí.

Y en efecto, la impresión es ésa, va a ser durante meses, ésa: la de todavía está en pie; en la puerta la figura menuda de "Jaboncito" Bordón, antes popular boxeador últimamente su propietario Farmacia Imperial; siempre pintada de verde desde que la conocí, en el año 10. Su historia consiste nada más que en estar allí presente, y en el recuerdo sobrevive uno de sus más acreditados productos que anunciaba en los bonos de la registradora: "Pasta del Harem para hacer desaparecer los pelos mal colocados". Pero por interesante que fuera su tradición, siempre se había visto eclipsada por un vecino suyo de la vereda de enfrente, hacia Colón: el famoso Sarandí 80. ¡Conventillo él!

Un amplio corredor de piedras hacia el patio, ancho y lleno de sol, donde se acuna la ropa recién lavada, en las cuerdas tendidas. En el centro, un aljibe de brocal bajo, típico, con su correspondiente tortuga, la niña mimada de doña Manuela, la encargada. Por ahí ocho o diez piletas de piedra, y en la pared del fondo un farol de querosén. Eran célebres las fiestas de los morenos Silva, por el 900. Un cumpleaños, un casamiento, y el patio alfombrado, con guirnaldas de laurel y de cedro y farolitos de papel. Los negros, de levita y las mujeres con amplios volados en las polleras celestes o blancas o rosadas y anchas cintas de colores en la cabeza, eran a lo vivo, los cuadros de Pedro Figari. Los Silva formaban una especie de aristocracia en la raza y ha quedado una definición suya propia: "Hay dos clases de negros: los negros "Che" y los negros "Usted"; no hay que confundir". El arancel eclesiástico marcaba: "Matrimonio entre personas blancas: $ 13.50. Entre personas de color, la mitad".

Los de Sarandí 80 abonaban el más alto.

El Hachero: *Ese mundo del Bajo pp. 58/9.*

SEÑORITA ENCOPETADA

Yo era un niño, pero me acuerdo perfectamente de una señorita bien que alguna mañana que otra se tomaba una copita en nuestro negocio.

Andaba muy bien vestida y la copa que tomaba, era una cosa "de apuro"; tenía vergüenza que la descubrieran. Decían que era una mujer inteligente, pero la consideraban no muy normal, pues los vecinos del barrio no comprendían cómo una dama de su categoría, podía tomar en un boliche.

Esta señorita tenía un apellido que no sé si debo llamar ilustre, y era hermana de un famoso abogado sumamente inteligente. La excusa de esta dama para tomar un poco de alcohol, era que al pasar por la calle Camacuá, para visitar unas amigas, aprovechaba la ocasión. Bastante floja la excusa.

Una vez estando en la puerta de nuestro negocio un carro cervecero tirado por caballos percherones, le pidió al conductor si no tenía inconveniente en llevarla hasta su casa. El conductor accedió y la condujo hasta su domicilio, que era en la ciudad vieja, en los alrededores de la Iglesia Matriz. Yo la vi subir al carro y la recuerdo con muchas enaguas, pollera larga y un sombrero con muchos adornos. Hubo dificultad en la subida, pues esos carros que creo que aún existen, tienen el estribo de subida muy alto. ¿Uds. se imaginan cómo quedaba una señorita sentada al lado de un conductor de carro cervecero?

Esta cliente de poco gasto dejó de venir, pero yo crecí y mi padre me dijo quién era. La inicial de su nombre propio no lo sé, pero su apellido es compuesto y comienza con las siguientes letras: V. F.

Ramón Collazo: *Historias del Bajo* pp. 26/7.

del salteño Julio E. Suárez; y también en el de sus epígonos, no siempre tan aceptables como él.

Son propuestas muy diversas, incotejables, la de Vicente Rossi por un lado, la de La tregua o El pozo o Equis Andacalles por el otro. Pero quien no haya plegado la cabeza y el corazón a una sola y única receta del gusto (quien no sea sólo esteta, quien no sea sólo supersticioso tanguero de la guardia vieja) sabrá, sentirá que Montevideo está, vive, alienta y se comunica en todos ellos. Que Montevideo es "en" ellos.

Julio E. Suárez nació en Salto (como Amorim y Quiroga) pero Peloduro nació y vivió en Montevideo.

LA CIUDAD EN QUE VIVIMOS

De este modo podremos llegar a comprender que un hombre es la imagen de una ciudad y una ciudad las vísceras puestas al revés de un hombre, que un hombre encuentra en su ciudad no sólo su determinación como persona y su razón de ser, sino también los impedimentos múltiples y los obstáculos invencibles que le impiden llegar a ser, que un hombre y una ciudad tienen relaciones que no se explican por las personas a las que el hombre ama, ni por las personas a las que el hombre hace sufrir ni por las personas a las que el hombre explota...

Luis Martín-Santos, Tiempo de silencio.

En un libro editado en 1951, Mario Benedetti se propuso el tema Arraigo y evasión en la literatura hispanoamericana contemporánea. La pareja antinómica o disyuntiva de términos (evasión y arraigo) estaba entonces de moda. Rama y Real de Azúa la habían analizado por aquellos días, en mesa redonda, a propósito de Borges y Neruda.

Pero los años pasan y hoy algunas de las observaciones de Benedetti parecen demasiado obvias o están superadas. Superadas cuando dice que "en la literatura de América falta la novela ciudadana, el Babbit de la ciudad ágil, desordenada, incomprensible, que ya tienen París, Londres o Nueva York". Hoy podría oponerse, a la anotación de esta carencia, la mención de no menos de una treintena de nombres exitosos. Obvias cuando emplea su tiempo en demostrar que, para que un arte sea universal, no es preciso que empiece por ser de ningún lado.

Lo que era cierto es que se entendía entonces por escritor arraigado al que elegía temas campesinos, zonas de radicación rural, caracteres indígenas o paisajes peculiares. Era un prejuicio que ilustraban las obras de Gallegos, de Rivera, de Jorge Icaza, de Cyro Alegría, de tantos otros. Hace menos años, en prólogo a una edición de José María Arguedas para Casa de las Américas, Mario Vargas Llosa denunció el carácter de falsificasión y decorativismo de ese presunto culto indigenista en manos de los modernistas, de ese fervor telúrico limitado a lo vistoso del personaje y de los escenarios.

"En la literatura ciudadana —razonaba Benedetti— y particularmente en la de ciertas capitales que como Buenos Aires, Santiago o Montevideo han llegado a un cosmopolitismo que oprime toda expresión autóctona, parecería imposible que el escritor pueda hallar dónde arraigarse. Lo contrario, por otra parte, resultaría inverosímil. Nuestros países —no sólo nuestras capitales— están, tanto políticamente como culturalmente, desarraigados y no resulta fácil echar raíces en algo que no las tiene o las tiene archivadas. Si un escritor de la ciudad escribe una novela o un drama rurales, corre el riesgo de que sus figuras se asemejen al indio importado de Zorrilla o a los abortos que nos brinda Hollywood cuando produce gauchos de buena vecindad. El arraigo del escritor ciudadano podría consistir en fijar el desarraigo ambiente, en enfrentarlo. Una colectividad que marcha a la deriva, representa —buena o mala— una realidad, y el declararla y declarar con ella las afinidades y repulsas que la encaminan o la desorientan significa, en el peor de los casos, un testimonio. Y sobre un testimonio es posible construir."

Estas frases no han cumplido aún veinte años y, en más de un sentido, están viejas. Pero obedecían a credulidades que, en común, teníamos todos los que escribíamos entonces, todos los que queríamos —desde años atrás a esa fecha— volver los ojos hacia Montevideo materia novelesca, verosimilitud novelesca, escenario vital trasladable al libro. Yo mismo —como recuerda Ángel Rama en su ya citado prólogo de El pozo— saludé en 1942 la aparición de Tierra de nadie con estas palabras: "...Es, ¡al fin!, nuestra novela, la novela de estas ciudades rioplatenses de crecimiento veloz y desparejo, sin faz espiritual, de destino todavía confuso".

Sentíamos que tenía que llegar —como un corpus, no en la obra aislada de Fulano o Mengano— la literatura de ciudades que nos seguían pareciendo todavía sin tradición, sin demasiada credibilidad literaria urbi et orbi, como soporte o sustento de la creación novelesca. Empezábamos a enumerar los anuncios: Benedetti afirmaba que con Gálvez penetrábamos en la ciudad y que Mallea era ya el "típico novelista ciudadano", aunque luego agregaba que el novelista ciudadano de "una ciudad subjetiva". No es posible creer que, veinte años después, alguien comenzara el recuento por estos nombres; por el de Malles, sobre todo.

Hoy existe una mejor perspectiva para el tema. Rama tiene razón

EL MONTEVIDEO DE LAS CASAS ANTIGUAS

Porque, pese a los mayores esfuerzos municipales, todavía hay casas antiguas, en Montevideo. Aún quedan en pie, aquí o allá, alternando con recientes y altas casas de apartamentos de frentes inexpresivos. Encontrarlas produce el mismo grato encanto que cuando os cruzáis en la avenida, en medio de vidrieras relucientes y de bares cromados, con esos viejitos pulcros y finos de familias venidas a menos, económicamente, pero que mantienen sus maneras ceremoniales, su delgado bastón, guantes, siempre una flor en la solapa y una luz muy fina en el rostro.

En esas casas añosas, cuyas paredes tienen también el color y la calidez humana de la epidermis de un viejo, hay balcones, y, en los balcones, geranios y claveles florecidos. Hay también una jaula donde un canario o un dorado picotea y canta. Son los pequeños adornos de vidas sencillas, como la cinta de color en el pelo de la muchacha humilde. Los grandes edificios importantes —bancos y casas comerciales— no tienen balcones ni pájaros ni flores. Ni tampoco, en la azotea, cuerdas henchidas de ropa blanca.

Las casas que yo digo son casi todas de una sola planta y de un solo color desvanecido: ocre, naranja, rosa, lila. Ventanas con altas rejas de hierro, puerta de madera labrada y provista de un llamador y manillas de bronce. (Oh, aquellos llamadores que eran una mano con vuelillos de encaje! ¡Oh, aquellas púdicas señoritas de cofia que por la mañana lustraban esos bronces con una pomada que se llama "amor"! Esas casas ponen en nuestra ciudad una nota colonial que nos llega a través del tiempo como un apagado perfume al abrir un mueble antiguo.

Caminad por la ciudad vieja de noche —porque debéis hacerlo a pie de noche, cuando los monstruosos autobuses no os buscan para aplastaros— y veréis cómo Montevideo recupera a esas horas su fisonomía colonial, a cuya época podéis trasladaros. No todos los viajes deben hacerse en el espacio. Se puede viajar también en el tiempo. Y si queréis un itinerario del Montevideo colonial anotad estas calles: 25 de Agosto, Piedras, 25 de Mayo, Cerrito. No ofenderé al lector culto indicándole, como en una Guide Bleu, direcciones precisas. Si transita por las calles referidas durante la noche él mismo advertirá las casas coloniales. Las hay del siglo XVIII, de la dominación portuguesa y de nuestra independencia, y se distinguen de las demás como en una multitud un rostro con calma.

Es también durante la noche que aparece el Montevideo puerto. No se ha reparado en lo poco que cuenta el mar para los montevideanos. Parecería que la ciudad ignorara su puerto y aquí aparece también nuestro origen ganadero. Y bien, es durante la noche que se hace presente el aspecto portuario internacional. Suben por el lado sur, junto al olor de salitre y brea, pantalones acampanados y fuertes zapatos claveteados en Southampton, Marsella, San Francisco, Génova. Los atraen letreros con nombres comprensibles en todos los idiomas: Moulin Rouge, Viking, Tropical, Can Can. De los bares salen bocanadas de música mecánica y de valses tocados en pianolas. Las ventanas encuadran escenas de amor urgente. Y por la calle pasan marineros ebrios que se toman de una cintura de mujer como de un salvavidas-maniquí.

Una bruma que llega del mar va envolviendo la ciudad. Son las sábanas blancas, de las que le costará despegarse mañana cuando llegue el sol a despertarle.

Más de Ayala: *Montevideo y su Cerro pp. 221/22.*



Felisberto Hernández evocó un Montevideo de infancia y de barrio, que estaba en sus recuerdos y tenía un aire de cosa cuajada en el tiempo, amable, quieta y misteriosa.

cuando afirma "que la distinción entre literatura del campo y literatura urbana responde a una clasificación primaria y simplista, que no debe aceptarse; atiende como criterio clasificador a los asuntos, sin reparar que son pasibles de muy distintos y hasta contrarios tratamientos literarios —así lo prueba la evolución histórica de una y otra literatura— siendo en ellos donde debe buscarse los criterios de interpretación y valoración".

Hay sin embargo, en la coyuntura de nuestra realidad nacional, motivos para seguir trabajando con la alternativa, siempre que se la tome en cuenta como mera hipótesis de trabajo, y no más allá. A partir de El pozo —1939, fecha a retener en el mismo entendimiento de la referencia anterior— hay una literatura que quiere buscar formulaciones nuevas para una hora literaria relativamente inédita en un escenario nuevo; y hay formas de una literatura nostálgica, de esencia retrospectiva y memoriosa, que quiere perpetuar y refrescar la visión de una Arcadia ya muerta, el refugio de una infancia, el simple privilegio de tener recuerdos. La primera de esas intenciones mira a la ciudad; la segunda a los pueblos, a sus orillas y al campo. Nuestra literatura rural nace hablando en pasado: Ismael se edita en 1888 y su asunto se fecha en 1811. Nuestra literatura de tema urbano aparece con una obstinada voluntad de hablar en presente.

Hemos dicho ya cómo —y es lo que Benedetti llamó la evasión del presente hacia el pasado— el viejo Isidoro de María publicaba, en el último tercio del siglo XIX, las imágenes y estampas de un Montevideo de fines del siglo XVIII. Y, ejemplo más actuante, hemos dicho cómo un Felisberto Hernández joven y talentoso, irrumpía en 1942 (los pequeños libros anteriores pertenecen a su propia prehistoria literaria), contándonos un barrio ya ido, un tiempo ya mustio y la figura de un músico ciego sobre la que ya había caído la muerte. A partir de El pozo, la exigencia pareció ser otra: narrarse en presente histórico y en presente literario, doble apetencia que sería muy difícil satisfacer con nuestra actual literatura de tema campesino. La diferencia marca, pues, un resto de legitimidad en el distingo recusado por Rama.

Onetti no teorizó y otros después lo hicieron. Fue entonces cuando empezó a hablarse del "aquí y ahora" y del "hoy por hoy"; Benedetti fue el exégeta más empecinado de estas reclamaciones, en cuyo fondo subyacía una necesidad imposter-

EL MONTEVIDEO QUE ENTERRO A BATLLE

Hablo de un montevideano que en el verano de 1927 vivía trepado en el tablado de la esquina. El de mi barrio era el Tablado Cidriz, en el cruce de Lima y Justicia. Un joven vestido de smoking, mirada y sonrisa brillantes, corría tras un ideal alcanzable por la módica suma de seis centésimos: la botella de gaseosa Cidriz, tamaño gigante, de las que partían los rayos de un sol enorme que, en el colmo de la imaginación eléctrica, encendía de noche las filas de bombitas pintadas de amarillo.

En la época en que Montevideo le pone una bufanda de hormigón a todas las calles porque cree alegremente en el Progreso, y porque sin calles asfaltadas no hay Cutcsa que resista. Es la época de oro del fútbol: entre Colombes y Amsterdam, el gol de Piendibene a Zamora. La época en que Gardel y Julio de Caro no eran todavía, la laboriosa literatura del tango sino el tango mismo. La época en que los consejeros nacionales se llamaban Batlle y Ordóñez, Martín C. Martínez, Alfredo Vásquez Acevedo, Francisco Soca. La deliciosa época en que la propaganda política se hacía desde autos de capota baja y bocina de gramófono en cuello, sin más estruendo (oh, manes de la aviación incivil) que la algarabía de los pibes lanzando desde las aceras ecuánimes hurras o denuestos, fieles a la convicción de sus mayores.

Recuero a Julio María Sosa, envuelto en los pliegues de ua bandera colorada, saludando desde un auto descubierto que bajaba lentamente por Domingo Aramburú hacia General Flores, rodeado por la farra del vecindario y por la muda emoción de mi padre —recién llegado del Tala para radicarse en la capital— que los tenía, a Batlle y a él, por sus ídolos políticos. Después vendría la clamorosa muerte de Don Pepe, y la bocina gemebunda de "El Día" amonestando a la tropa que pifiaba, solemne, a propósito de la Marcha Fúnebre de Chopin. Época en que se era, para siempre y de padres a hijos, colorado o blanco, de Nacional o de Peñarol, de Atenas o de Sporting, de "Un real al 69" o de la "Oxford", porque el mundo era manuable y se le podía, confiadamente, partir en dos. Subidos al tablado del barrio o en el patio de la escuela, nosotros mimábamos la pasión de nuestros padres; en verano, era para mí una suerte ser de la "Oxford".

La rivalidad de las dos troupes nació en diciembre de 1926, antes que la "Oxford" hubiera subido a un tablado. Salvador Granata, que ya era famoso por "Un real", y Ramón Collazo, solían encontrarse, en calidad de compositores musicales, en los salones de la Casa Moxire, que entonces distribuía los discos "Victor", y allí le preguntó Salvador al Loro si era cierto que sacaba una troupe en el próximo carnaval. Sí, era cierto, tuvo que escuchar Granata la noticia. Amigos como eran, desde entonces y por quince años dejaron de hablarse, hasta que en 1942 los reconcilió Edmundo Bianchi, a tiempo para que Salvador Granata, algo después, pudiera morir poco menos que en brazos de su amigo.

Las líneas estaban tendidas, los dos cuarteles generales con domicilio en la Ciudad Vieja. "Un real al 69" en Washington; la "Oxford" en Reconquista. El Puerto y el Bajo. El Hospital Maciel y el Templo Inglés. Debo admitir que el eco de aquellas reyertas casi no llegaron a Justicia y Lima. O quizás mis oídos infantiles no supieron distinguirlo, atareados como estaban en formar con Raúl Barbero nuestra propia troupe ("Mientras reina Momo", se llamaba, y llegó a salir tres años pero nunca más allá de la esquina). En cambio era una risa cómo sabíamos el repertorio de cada agrupación, y cuidado con atribuirle "Marabú" a la "Oxford" o "Si lo supiera mamá" a su rival.

Alfaro: *Mi mundo tal cual es pp. 23/25.*

gable de definición militante (uno de sus libros de poesía se llama, precisamente, Poemas del Hoypor-hoy).

Todos estos vocabularios de la crítica son esencialmente fungibles; y llega un día en que nos fatigamos de ellos.

"Para todo hay sazón debajo de los cielos", dice el Eclesiastés; y estas palabras sí que no envejecen. Si la literatura miró hacia Mon-



Juan José Morosoli y sus pequeños seres que vegetan a la orilla de los pueblos, sin atreverse a entrar a ninguna verdadera ciudad.

tevideo sobre el fin de la década de los años 30, es porque todo preparaba a que así ocurriese: la quiebra de las credulidades del país, la falencia de muchas de sus místicas, la guerra europea y hasta, como lo recuerda Rama a propósito del libro de Onetti, la desilusión que en mucha gente de izquierda acababa de crear el pacto germano-soviético.

Por muchos años se había estirado sobre los cuadros de nuestra literatura una visión esmirriada del campo que —en 1930— el mismo Reyles ya declaraba en trance de disolución y de muerte. Rodríguez Monegal ensaya una interpretación entre sociológica y literaria: "Aunque Montevideo funda el país —dice— el Uruguay es campo hasta bien entrado el siglo XIX, y sigue siendo campo (es decir, en términos literarios: épica o lírica) gracias a los ramalazos gauchescos que arrojan las revoluciones sobre la capital en todo el último cuarto de siglo. De ahí que los grandes (Acevedo Díaz, Reyles, Viana) aparezcan enraizados en esta tierra. Aunque hombres de ciudad y hasta doctores o estetas más o menos parisinos, lo que les sirve de fuente es el campo: esa realidad que les llega no sólo desde la experiencia infantil del deslumbramiento ante la naturaleza y sus seres, sino de otras experiencias más arrebatadoras: la guerra civil de la juventud y madurez, la forja de un destino de estanciero."

Con las generaciones del 15-17 y del Centenario, ya hemos dicho que esa realidad se viene a menos. Del gaucho del campo abierto y la proeza bárbara (Ismael) se baja al chacarero (en Morosoli, en Dossetti) y aun al asesino rural (en Crónica de un crimen, el mejor libro de Zavala Muniz y una prueba avant la lettre del roman-vérité en nuestra literatura) cuando no al parásito de orilla de pueblo (el Juan Carlos de Sombras sobre la tierra). Y, según ha dicho Be-

nedetti, "a medida que el novelista se aproxima a la ciudad (sin entrar derechamente en ella, agreguemos por nuestra parte) el personaje pierde vigor". Ha llegado la hora de renovarlo o —mejor aún— de sustituirlo. Es la hora de Eladio Linacero.

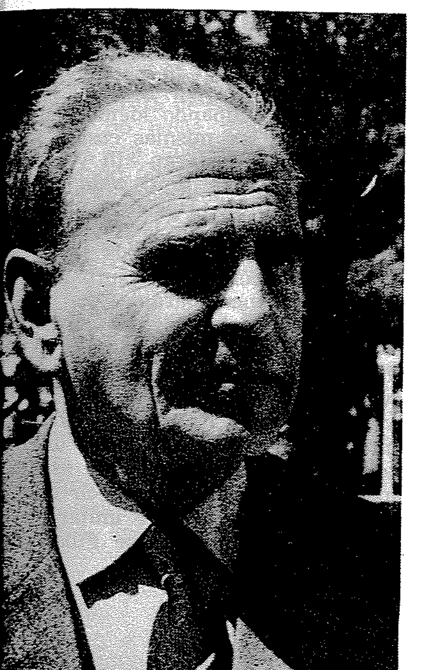
Rodríguez Monegal afirma que "desde el punto de vista social, hombres como Amorim y como Espínola, que han estado en contacto permanente con una realidad ciudadana de gran desarrollo, cuyo horizonte no está limitado a las faenas de los campos y a la amistad del arroyo y las suaves cuchillas, no son hombres determinados únicamente por la tierra, ni pueden serlo. Pero al campo vuelven los ojos. Estos hombres leen a Gorki o a Baroja, leen a Proust o a Thomas Mann; y sin embargo, cuando escriben, escriben preferentemente sobre nuestra realidad campesina. La sociología no lo puede explicar. Pero sí la literatura.

"Escriben sobre nuestra realidad campesina porque están inmersos en una corriente literaria, en una tradición existente, porque nuestro campo es novelable y ya ha sido novelado. Porque su experiencia de niños y jóvenes los ha familiarizado a la vez con el campo y su traslado narrativo (Acevedo Díaz y Reyles y Javier de Viana). Hacen literatura regional, y prolongan (aunque no copian) a los maestros. Y enriquecen aún más esa tradición con sus obras, con sus puntos de vista: en la exploración de los nuevos temas campesinos (El caballo y su sombra, Corral Abierto, Los montaraces, La desembocadura de Amorim) o en la incursión hacia los infiernos y los cielos de sus hombres (la obra entera de Espínola)."

No creo que pueda llamarse literatura regional a la de Espínola (piénsese en El hombre pálido, en Qué lástima, en Rancho en la noche, en Rodríguez) ni a la de Amorim (piénsese, uno entre muchos títulos, en su última y mejor novela, La desembocadura). Lo que en cambio parece cierto es que en ellos y en Morosoli encarna la última promoción de hombres que —por justificaciones que difieren caso por caso— pudieron sentir a nuestro campo con una vivencia original y humanamente legítima, poderosa en lo literario y a grandes tramos inédita. No es que tal cosa no pueda ocurrir en el futuro; simplemente, no está ocurriendo ahora.

Lo que comienza con Onetti es un tiempo presente de la ciudad como escenario, como suscitación y como tema. "Es más probable que Onetti —aventura Ángel Rama—

Santiago Dossetti: escribir "Los Molles" y dirigir el Sodre.





Acevedo Díaz fue un gigante y "Brenda" su hija ciudadana y menor.



Francisco Espínola ya pertenece a Montevideo, pero su mejor narrativa seguirá perteneciendo a San José.

quisiera afirmar que la literatura —pensando siempre en la narrativa— debía expresar la nueva ciudad que era Montevideo, en esto eco atenuado de la monstruosa capital porteña: una ciudad tensa, dramática, moderna, más que nunca parecida a las europeas y norteamericanas o más decidida a parecérseles."

La exigencia de una literatura nueva es, para Onetti, una exigencia moral y artística de autenticidad. Hemos dicho ya que Onetti no teoriza; como buen tímido, a lo más confía a alguna de sus encarnaciones hacerlo. Esta vez no es a un personaje de sus novelas sino a él mismo, como periodista y con seudónimo. Con un seudónimo que todo el mundo conoce pero que aligera o amonesta o pone en sobreentendido de broma el peso solemne de una responsabilidad de maestro hablando en rueda de café. Ocurre hacia fines de 1939, el año mismo en que acaba de aparecer El pozo y con él (pensamos hoy) se ha fundado o se ha vuelto a fundar nuestra literatura urbana.

Periquito el Aguador (otro yo periodístico de Onetti en Marcha) publica en el número 28 del semanario, correspondiente al 30 de diciembre de 1939, una página engañosamente llamada "Propósitos de año nuevo".

"Pensemos en esta realidad pavorosa —escribe—: los mismos nombres que formaban la vanguardia de nuestras letras en 1930 aparecen en el 40 ocupando idéntico sitio, haciendo las mismas cosas. Y llegará el 50 y estarán allí y publicarán el mismo libro cada año con distinto título. Hacemos punto y aparte para que los lectores mediten sobre esto.

"La meditación hecha, usurpamos el lenguaje incomparable de los avisos de las compañías de seguros y anexos, llenamos nuestros pulmones y hacemos un llamado a los jóvenes ambiciosos, enérgicos, activos, que deseen labrarse un excelente porvenir. Hay que hacer una literatura uruguaya; hay que usar un lenguaje nuestro para decir cosas nuestras. Ya no sirve imitar la estética de Fulano, porque Fulano

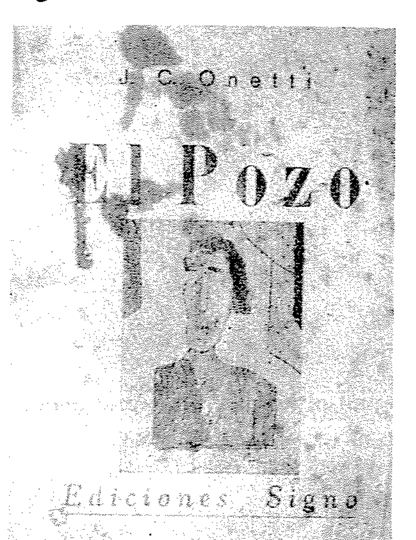
lleva la ventaja de estarla imitando hace diez años y Fulana veinte. Que cada uno busque dentro de sí mismo, que es el único lugar donde puede encontrarse la verdad y todo ese montón de cosas cuya persecución, fracasada siempre, produce la obra de arte. Fuera de nosotros no hay nadie. La literatura es un oficio: es necesario aprenderlo,pero más aún, es necesario crearlo.

"El que no escribe para los amigos, a la amada o su honrada familia: el que escribe porque tiene la necesidad de hacerlo, sólo podrá expresarse por una técnica nueva, aún desconocida. Una manera que acaso no alcance totalmente nunca pero que no es la de Zutano ni la de nadie. Es o será la suya. Pero no podrá tomarla de ninguna literatura ni de ningún literato, no podrá ser conquistada fuera de uno mismo. Porque está dentro de cada uno de nosotros: es intransferible, única, como nuestros rostros, nuestro estilo de vida y nuestro drama. Sólo se trata de buscar hacia adentro y no hacia afuera, humildemente, con inocencia y cinismo, seguros de que la verdad tiene que estar en una literatura sin literatura y, sobre todo, que no puede gustar a los que tienen hoy la misión de repartir elogios, consagraciones y premios."

Esta apelación a buscarse dentro de uno mismo, de encontrarse en su rostro, en su estilo de vida, en su drama, esta exhortación directa a algunas formas vivenciales e inmediatas de la originalidad creadora, equivalía a incitar a una literatura de entorno y circunstancia verificables, no tamizada a través de otras literaturas, no filtrada por las experiencias y el estilo y el magisterio de nadie (ni del mismo Onetti).

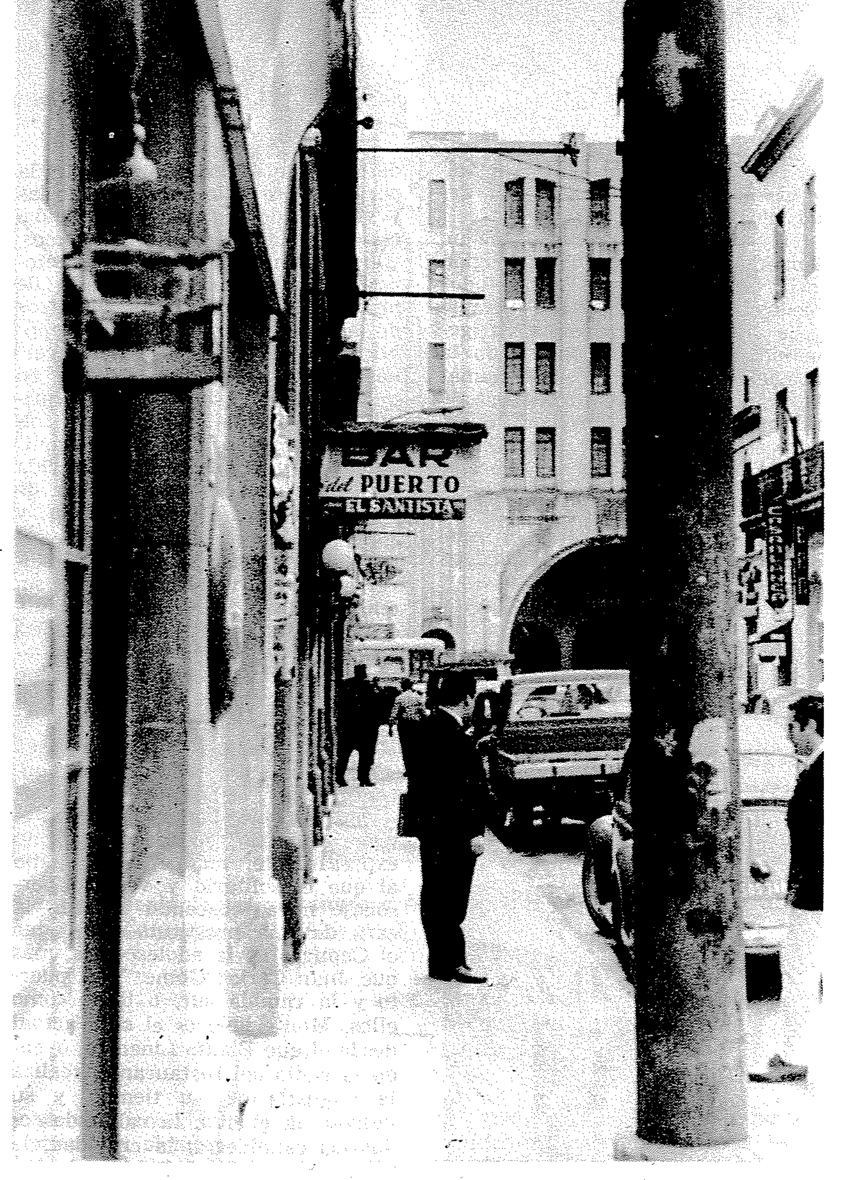
Hoy podría pensarse que fue un llamado a la existencia dirigido a la Generación del 45. De todos modos, la prédica con el ejemplo y la inequívoca impresión de genuinidad que había significado la aparición de El pozo, no reclamaban que esta convocatoria fuera de tal modo expresa. Lo fuera o no, parece hoy inevitable que Onetti tuviera que ser escuchado, recogido, meditado. La literatura de quienes seguían publicando año a año el mismo libro con diferente título, era la que alguna vez Benedetti definió como literatura gacelar, la poesía sobre ruiseñores y gacelas y vitrales de rigurosa importación, que no veíamos, que no vivíamos, que no sentíamos, que otros retorizaban impunemente al lado de nosotros. O venía de los maestros de la gran generación de la República Española o, en su parte vernácula, se seguía refugiando en un campo fantasmal, en un exprimido gracejo de fogón, en un folklorismo conformista, sin porvenir auténtico y, a esa altura, sin vida verdadera; sin la certificación de una existencia vivida, nutricia y constante.

Con "El pozo" la ciudad actual ingresó a nuestras letras.



Había que hacer otra cosa, volverse hacia la vida circundante, sin tenerle miedo. La vida circundante era, para la mayoría de los jóvenes, la que estaba proponiéndoles Montevideo, un Montevideo en tiempo presente, sin prepotencia de prestigio ni de leyenda.

Cuando Eladio Linacero se pasea semidesnudo por su pieza de conventillo (es verano) oliéndose alternativamente las axilas, Montevideo no es un escenario propuesto expresamente, más allá del patio al que el solitario y vencido personaje mira, buscando recrear la cara de una prostituta. Más que el Capurro de la adolescencia, más que Juan Carlos Gómez y el puerto y la rambla sur, o tanto como ellos, Montevideo es el sitio actual desde el que Eladio Linacero, oyendo la radio del restaurante, realiza la angustia de su tiempo y su mundo: la guerra, la caída de todas las candideces, la crueldad, la indiferencia y en definitiva el aburrimiento. El mundo, la ciudad, la pieza, el cuerpo: un juego de jaulas, cada una dentro de la anterior.



El Puerto de Montevideo alberga por igual al hampa, al contrabando, al trabajo pesado y a la mitología.

Y uno mismo, como quería Onetti, dentro de todas las jaulas: su identidad y su contorno, dos veces su identidad.

Cuando Onetti encontró con tan seca certeza este rumbo, todo estaba preparado para que muchos le creyésemos en seguida, para que nos lanzáramos tras él. Aquello tenía "un olor a lugar vivido", como ha dicho Carlos Maggi. Y también esto que anotó Benedetti en otro sitio (Literatura uruguaya siglo XX): "Las ciudades (no sólo Montevideo, sino todas las grandes ciudades del mundo) tienen mala conciencia de su vivir y de su morir. Pero con la mala conciencia puede hacerse buena literatura".

Aquélla era la hora de la mala conciencia, esa mauvaise conscience sartriana que después ha dado tanto que hablar. Y la ciudad era su asiento, y no el campo y no el pueblo del interior. Escribir en la ciudad, desde la ciudad y no sólo sobre la ciudad era una forma de situarse; aunque parezca insostenible la paradoja, era una forma de situarse en el tiempo (el tiempo literario de Voyaje au bout de la nuit, el tiempo político del nazismo) más aún que en el espacio. Porque las ciudades —como escribió Aldous Huxley en una hermosa elegía por la caída de Barcelona en manos de los fascistas, en After many a summer— están edificadas en el plano de la ausencia de Dios. Las ciudades de hoy, no las del medioevo, claro está.

Menos seguros que Onetti, los narradores y dramaturgos jóvenes pensábamos entonces que Montevideo carecía de credibilidad literaria, como asiento de nuestras ficciones. Una vez conté —referida

a esos años— la discusión sobre verosimilitud literaria de Montevideo, que varios de nosotros habíamos mantenido, a propósito de un cuento de Carlos Maggi: el tema del cuento era la vicisitud de un pobre hombre que, tras años de penuria, conseguía un puesto en la UTE y, la primera vez que iba a trabajar, moría electrocutado desmontando una instalación luminosa de Carnaval; y quedaba prendido de la armazón, muerto y enganchado o suspendido en lo alto, en 18 y Ejido. Lo que entonces discutimos no fue si el cuento era bueno o malo. Discutimos si Montevideo tenía tradición literaria suficiente como para atribuirle una muerte tan espectacular en un lugar tan céntrico, ciudadano y evidente. "Si esa muerte u otra parecida se endosan a Piccadilly Circus o a la Place de la Concorde, es materia literariamente asimilable, sin que queden flotando una condición o un estigma flagrante de ficción", dije.

No pensé entonces que la pequeña anécdota fuera a ser tan larga e inteligentemente examinada (por Benedetti, por Rodríguez Monegal), más allá de donde en estricto rigor lo merecía. Pero ocurrió, no puedo retirarla porque se haya dicho demasiado acerca de ella; ocurrió y, en su hora, fue ilustrativa de nuestros titubeos.

Pienso que, después, la generación del 45 ha superado y ayudado a otros a superar esas timideces. Las han superado Maggi con su teatro y Benedetti con su narrativa, para no dar sino dos ejemplos que tienen la ventaja del favor popular.



Juan Carlos Onetti vivió años en Buenos Aires y consagró libros a "Santa María", pero su literatura es entrañablemente nuestra.



Benedetti nació en Paso de los Toros, pero sus oficinas y sus treguas y sus montevideanos le han dado un rostro a nuestra capital.

Benedetti ha puntualizado que escribir sobre la ciudad en que se vive —referencia artística y humana verificable por los destinatarios contemporáneos y tan cercanos de la obra escrita— tiene un sentido demistificatorio, pero siempre que se empiece por demistificar la ciudad de la cual, desde la cual, sobre la cual se escribe. "Montevideo casi no ha tenido cronistas de sus presentes sucesivos —dice— ni, menos aún, recreadores de esas crónicas ciertas o posibles. Enfrentar, con un mínimo propósito creador, la ridícula acusación de ridiculez, requiere hoy en día un coraje tan peculiar y tan sutil (lo está diciendo en enero de 1962) que ni siquiera tiene el mérito de parecer coraje.

"Pero hay otro rasgo que afecta por igual a lectores y autores: la resistencia, en unos y en otros, a admitir (antes de cualquier lectura, previo a toda creación) el Montevideo verdadero, esencial. Tanto le han repetido al montevideano que vive en una democracia perfecta, junto a playas magníficas; tanto le han enseñado que su fútbol es (o, más bien, era) el primero de América y del mundo, y su churrasco el más sabroso del Universo y sus alrededores; tanto énfasis han puesto en hacerle admitir que esas afirmaciones son todo y lo demás no importa, que ahora, naturalmente, hay muchos saludables reconocimientos para los que el montevideano se siente inhibido. De ahí que se aferre a una visión escolar de su propio medio, y siga considerando vigente un retrato de la ciudad, cuyos retoques ya huelen a viejo."

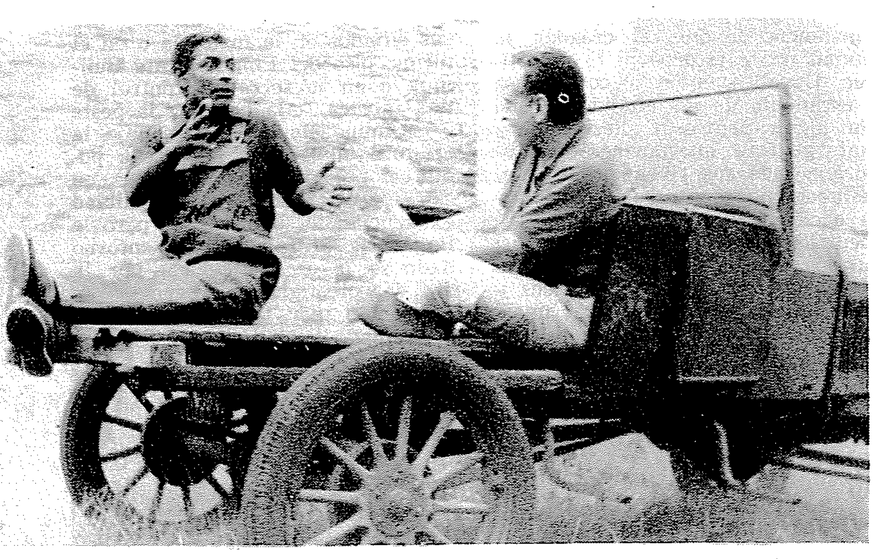
Esa actitud deflacionaria informa, precisamente, la literatura de Mario Benedetti, en narrativa y poesía. Sus montevideanos y sus oficinistas (Santomé es uno de ellos, en La tregua) son seres opacos, indecisos, mediocres, lúcidos: la mediocridad es más bien la del destino que aceptan que la

de aquellas condiciones que tendrían para excederlo y que renuncian a usar. Son también personajes tramposos ("fallutos", le gusta decir a Benedetti), a veces cínicos, gratuitamente sensuales, más en la imaginación que en la acción. Y bien: esa visión del montevideano ha convertido a Mario Benedetti en el best-seller literario del Uruguay, gracias a la acogida de sus lectores montevideanos. He oído decir que al lector de Benedetti le gusta encontrar en sus libros la posibilidad de reconocerse y la ilusión de haberse podido indagar y explicar así, si él a su vez escribiera. Es un espejismo, por supuesto, porque un cuento o un poema de Benedetti, siempre fáciles de entender, resultan —a la altura de la imaginación del común de sus lectores— imposibles de hacer. Pero lo cierto es que Benedetti moralista (porque lo es en grado decisivo) ha dado con el masoquismo de sus flagelados. y éstos han consagrado su triunfo. Un triunfo que, en algunas zonas, no deja de desazonar al propio Benedetti, que se reclama de ese semejante (que defecciona) y postula, en la instancia cívica, actitudes puras y arriesgadas en que ese semejante, por unos cuantos años, no ha querido acompañarlo. Dicho sea, no para analizar la literatura de Benedetti sino para ilustrar cómo son de inmediatas, de ricas y de actuantes, de conflictuales o inesperadas las relaciones entre un escritor montevideano y sus lectores cuando (parafraseando la frase de Sartre sobre La Bruyère) el escritor sabe no sólo hablar de ellos sino hablar con ellos.

Es, por lo demás, la victoria conseguida a partir de la doble circunstancia de que, al creador, la ciudad no le estorbe ni le mixtifique. Escribí una vez —con ofensa y escándalo de los aludidos— que por algún tiempo a nuestros dramaturgos que querían ser contemporáneos de sus vivencias, les molestaba empero el sitio preciso de la acción y el tiempo cotidiano y menudo de sus personajes. Y así surgió nuestro teatro de la hora griega, con sus Ulises u Odiseos y sus Calipsos y sus Orfeos; y nuestro teatro de los cataclismos, con sus sitiados en la montaña o en el último piso del Empire State Building o en la torre de control de una fábrica, a la hora de la peste o las inundaciones. El personaje, la criatura implantada en escena podía ser nuestra en sus pasiones, en sus motivaciones, en la calidad existencial de su angustia; pero la flagrancia prosaica de un entorno dado se le escamoteaba —por la vía del prestigioso peregrinaje en el tiempo, por la vía del asedio innominado de los elementos— como

Carlos Maggi, peñarolense, batllista (mientras se pudo serlo) y montevideano arraigado y sin viajes.





Mario Arregui cincela sus cuentos en el Arroyo Grande, pero puede recoger los temas desde lo alto de un chassis.

forma de suprimir verificaciones naturalistas para las cuales no se había adquirido todavía la suficiente naturalidad.

Un caso distinto es de los escritores que viven en Montevideo sin haber calado en el vivir ciudadano; y entonces, por motivaciones muy especiales, siguen el trillo de sus mayores y se convierten en sus epígonos.

Apresurémonos a decir que no es el caso de Mario Arregui, que tras sus años montevideanos de adolescencia y juventud ha vuelto al campo y a su pueblo natal. Aunque con alquitarada elaboración formal, Arregui se expresa en una suerte de equilibrio espontáneo con sus peripecias vitales; y, por eso, de nuestros narradores rurales estrictamente contemporáneos es el que menos recusa influencias de tema o de modo de visión del mundo que provengan de sus antecesores en la narrativa rural.

Pero es el caso de Julio Da Rosa o de Luis Castelli o de un Serafín J. García que no acaba de llegar a la ciudad ni cuando escribe Asfalto. "Los treinta o cuarenta años transcurridos desde Raza ciega (1926) o desde Los Albañiles de Los Tapes (1936) han alterado profundamente el cuadro social y humano —ha dicho Emir Rodríguez Monegal—; y si los epígonos no han podido advertir la mudanza de los tiempos es porque ya no viven en los ambientes que, fanáticos del Arte, continúan postulando con sus repeticiones. Aunque digan y escriban lo contrario (Ha vivido siempre en pueblos del litoral, se miente de uno que es profesor de Montevideo) hace años que han abandonado los pueblos y comparten el ajetreo de la capital. Son estudiantes o profesionales, empleados públicos u oficinistas, viajan en ómnibus y se someten a las cotidianas operaciones municipales. Pero, literariamente, han preferido refugiarse en la Arcadia de su infancia: paraíso perdido, como decía el poeta. Muelen y remuelen en su memoria cada uno de los registrados acontecimientos, cada una de las primeras intuiciones, cada uno de los seres que el tiempo ha preservado en pura emoción. Son más que narradores, líricos, y con sus relatos se evaden de la dura realidad urbana. Dan la espalda a esta sordidez, a este prosaísmo, para crear una realidad que ya les viene prestigiada por la literatura nacional y que sólo exige una cuota módica de creación: un parnaso abierto a todos los que tuvieron infancia."

Y agrega aún ERM. en su tenacidad por negarlos: "Pero ni han conquistado Montevideo (no la han descubierto siquiera) ni han conseguido preservar la virginidad pue-

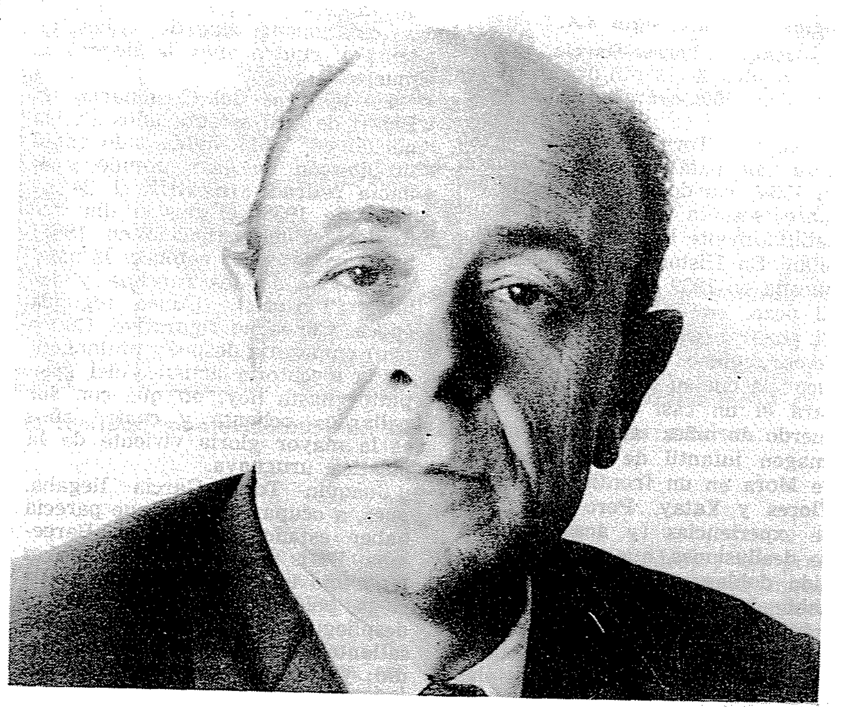
blerina... Viven al margen y sin querer olvidan, e idealizan."

Menos duro, Benedetti trata de explicárselos: "Quizá porque yo mismo vengo del Interior, quizá porque me siento, a pesar de ello, irremediablemente ciudadano, puedo comprender mejor esa insatisfacción de los trasplantados que viven en Montevideo y no se han acostumbrado a ese vivir. De ahí que, aunque no participe de esa nostalgia, pueda defender su derecho a sentirla, su derecho a negarse a ser conquistados por la ciudad. Porque esa conquista es, como se sabe, profundamente amarga."

Interesa especialmente el caso de Da Rosa, porque es un escritor serio, decoroso y con respeto por su carrera y con sentido de ella. Cuando en 1960 escribí aquel artículo sobre Montevideo y su literatura, analicé un pequeño ensayo de Da Rosa, aparecido en la revista Asir en julio de 1954. Se llamaba La risa y la muerte en la ciudad y en el campo; allí (y luego en Civilización y terrofobia) el autor se ha quejado de que fuera maliciosa y sarcástica y envenenada la risa del hombre de la ciudad, carente de "esa angelical ingenuidad que sólo de la tierra sale y que tendrá que recuperar el hombre para salvarse". Con igual legitimidad, el ciudadano y el pueblero han encontrado siempre avieso y ladino y cazurro al hombre de campo: porque no lo entienden ni lo quieren en sus dichos, en sus bromas, en un sentido replegado del humor que —de hecho— los excluye.

Da Rosa es un escritor respetable, autor de algún cuento excelente (pienso en Hombre-flauta), aunque no se comprenda bien la necesidad de que reedite o aun renueve y prolongue una literatura de veta angosta y modo tan circunscrito como la de Morosoli. La evidencia de que sea —junto con Arregui— el más leído y mejor recibido de los cultores de nuestra literatura rural, muestra que para ella el panorama es menos espléndido que hace ochenta y que hace cincuenta y que hace treinta años.

Julio César Da Rosa piensa que el hombre de la ciudad ríe con menos franqueza que el hombre de campo.



DOS DECADAS, DOS HECHOS

I - EL REGRESO DE TORRES - GARCIA

Base primera: que nada se represente que no tenga por origen una realidad bien precisa: "Plaza Independencia", "ómnibus 122", "el Cerro", "barrica de yerba", "motor eléctrico", "campo de aviación", "Parque Rodó", etc.

Base segunda: que tal realidad (y por lo mismo) sea de esta ciudad en que vivimos; es decir, Montevideo.

Base tercera: que, por tal motivo, sea del tiempo en que vivimos y aun, preferentemente, en lo que mejor lo señale, siglo XX.

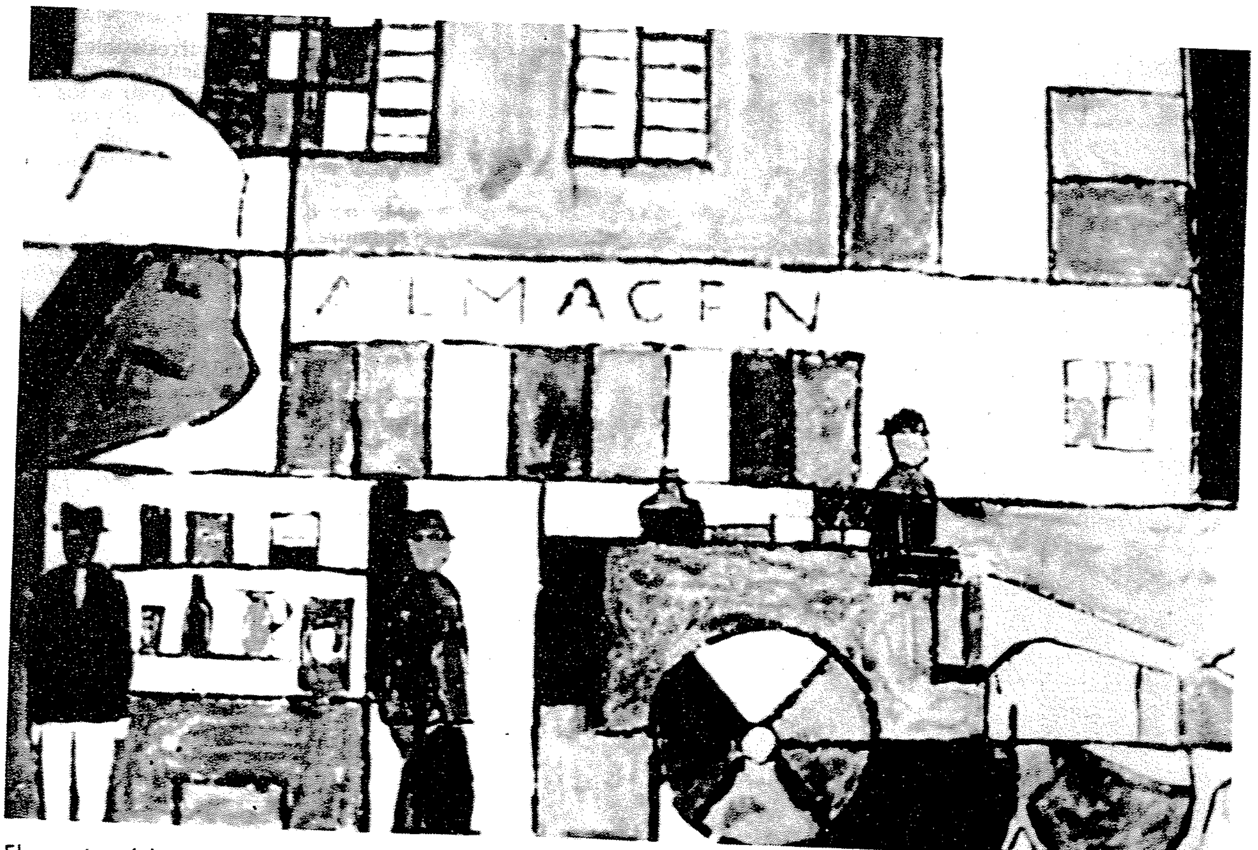
> **Joaquín Torres-García,** Fundamentos de la pintura constructiva, **500ª conferencia.**

Joaquín Torres-García regresó a su país natal, a su ciudad natal en 1934; nacido en 1874, tenía entonces sesenta años, la edad a que habitualmente los uruguayos se jubilan. En Historia de mi vida, publicada en 1939 (el mismo año que El pozo, en el mismo papel que El pozo) reseña las circunstancias de ese regreso, tras descartar a México. La ciudad de Montevideo era para él un casi desaprendido recuerdo de niñez: apenas retenía la imagen infantil de una escultura de Mora en un frontis de General Flores y Yatay. Pero venía, rico de experiencias (y acaso también de desilusiones, que no habían podido doblegar la energía indomeñable de aquel cuerpo pequeño y frágil) a dar a su ciudad todo lo que sabía; y a fundar en ella el magisterio de pintura y artes plásticas seguramente más importante que recuerde su historia. Hasta que quince años después —en 1949 y en esta misma ciudad— a los setenta y cuatro años le llegara la muerte.

En los días del Centenario, un Figari de casi setenta años (había nacido en 1861) había sido canonizado con un gran premio y se había retirado (moriría el 24 de julio de 1938, el mismo día que Reyles). Cúneo (nacido en 1887) había cerrado por entonces la magnífica era de los ranchos y las lunas. Perinetti (Cúneo segunda época, Cúneo no figurativo, Cúneo pop) empezaría después, prolongando la ejecutoria artística del gran pintor hasta hoy, en que con sus gallardos ochenta y cuatro años es la mayor gloria viviente de la plástica uruguaya.

Joaquín Torres-García llegaba, pues, a ocupar un sitio que parecía haber estado esperándolo. Barcelona, París, Nueva York se habían repartido una vida fecunda, andariega, polémica. En Montevideo, el despliegue de su energía fue avasallante para la platitud del medio; y las artes plásticas del Uruguay tienen hoy una divisoria fundamental, una inflexión, un hito demarcatorio ineludible: antes de Torres-García, después de Torres-García.

Expuso, explicó, impartió su doctrina (doctrina para plásticos, que no proponía a filósofos ni a estetas ni a poetas ni a músicos, por más que todos ellos lo rodearan); formó su taller, creó su escuela, dio cantidad incontable de conferencias. Encendió una fe, contagió un entusiasmo, un convencimiento, una visión. No es posible, en este opúsculo y por quien no es crítico de artes plásticas, valorar la permanencia última del constructivismo como doctrina del hecho plástico. Pero es ineludible registrar la presencia exorbitante de Joaquín Torres-García en los quince años de su regreso a Montevideo. Publicó libros (Estructura, Universalismo constructivo), suscitó periódicos (como Removedor, que lo fue en el doble sentido pictórico y literal que el vocablo connota), enjuició, negó, afirmó. Fue apasionado y tendencioso, hermosamente apasionado y tendencioso. Tuvo discípulos que lo reverenciaron y adoraron y siguieron, críticos que le creye-



El constructivismo quiso representar la realidad montevideana con sus connotaciones más precisas.

ron o le resistieron. Enseñó a pintar, reclutó alumnos, epígonos, seguidores. Su paleta baja dominó la pintura de esos años, aun en quienes no se decían sus discípulos. Los barcos, los barrios portuarios, los rincones montevideanos surgieron, en su obra y en la de sus discípulos, en un registro asordinado y noble, con una estática veracidad que no los copiaba.

Vuelto a Montevideo después de tantos años y tanta aventura europea, Torres-García fue un cabal pintor de Montevideo; y un gran maestro, el más memorable maestro pictórico del siglo en Montevideo. La ciudad conserva —el Monumento Cósmico del Parque Rodó, los murales del Saint-Bois— la impronta de su obra, de su escuela,



Tras años de Europa y de peregrinajes, el maestro Torres-García vino a decirnos su lección.

de su presencia irresistible. Más que ningún otro plástico de su tiempo en su medio, interesó a los intelectuales: porque exponía con una lucidez arrebatada, porque luchaba y se jugaba dramáticamente en cada una de sus afirmaciones. Queda también el museo que lleva su nombre, quedan obras suyas muy importantes en el Museo de Artes Plásticas; pero quedan sobre todo, vivientes y muy considerables, sus fieles, sus devotos, sus continuadores (sus hijos Augusto y Horacio, Alceu y Edgardo Ribeiro, Alpuy, Gurvich, el distante Gonzalo Fonseca, Matto Vilaró, muchos otros menores pero no menos leales).

Con los años, las artes plásticas tomarían por el camino de la no figuración y toda imagen posible y específica de Montevideo se desencarnaría en ellas, al tiempo que la literatura iba a asumirla con una carnalidad cada vez más entrañable. Pero en Torres-García —en su obra, en su enseñanza, en su prédica, en sus libros y sobre todo en su formidable ejemplo— seguirá estando lo mejor del Montevideo de las últimas décadas.

II - LA AFIRMACION DEL TEATRO NACIONAL

Independencia de toda sujeción comercial, de toda injerencia estatal limitativa, de toda explotación publicitaria, de todo interés particular de grupos o personas, de toda presión que obstaculice la difusión de la cultura, entendida ésta como ingrediente de la liberación individual y colectiva.

FUTI, Declaración de postulados básicos, **1963**.

Mil novecientos cuarenta y siete es un año fundamental en la historia del Teatro Uruguayo: ese año se creó la Comedia Nacional, ese año se fundó la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI).

Las causas han sido largamente elucidadas en libros dedicados especialmente al asunto (entre otros, el de Jorge Pignataro, que ganó el Premio de FUTI en su 20º aniversario).

Por un lado la post-guerra española y la mundial después, que trajeron hasta aquí celebridades varias, vinculadas al teatro. Con la excepción de Margarita Xirgu, ninguna gravitó a permanencia. Por otro lado, y quizá como provocación más importante, Perón dificultó los viajes a Montevideo de los elencos teatrales argentinos, que venían a afligir (o a satisfacer) el gusto de plaza, con redomados espectáculos comerciales cuya posible nota más distinguida era la mediocridad (una mediocridad llamada Darthés y Damel, pongamos por caso). Cuando el Maipo y las compañías bonaerenses de comedias dejaron de venir, crearon un vacío fecundo como pocos, a cambio de una ausencia ya por sí bienhechora. En ese vacío vinieron a instalarse la Comedia Nacional y los Teatros Independientes.

La Comedia Nacional, que en realidad es una Comedia Municipal de la Ciudad de Montevideo (administrada, dirigida en forma mediata y sobre todo solventada por la Intendencia Municipal de Montevideo) es un gran montaje para hacer teatro nacional; pero, como que es un montaje oficial, todavía no ha rendido lo que po-



Justino Zavala Muniz hizo del campo su literatura y de la Comedia Nacional su empresa ciudadana.



Margarita Xirgu: la guerra española la trajo a América Latina y enseñó arte escénico en Montevideo.

día esperarse de ella, de su elenco, de la importancia del teatro que lo alberga y de las sumas de dinero empleadas en sustentarla. Durante toda una larga época, la dirigió —como alma mater, como virtual dictador— el escritor y dramaturgo y consejero nacional y ministro Justino Zavala Muniz. No puede negarse lo mucho que Zavala Muniz hizo, en su estilo, por la Comedia Nacional. Su preocupación, sus desvelos, su pujanza fueron notables. Pero Zavala Muniz —mucho más endeble dramaturgo que narrador— no era un hombre de teatro al día y era un hombre de teatro con prejuicios. Su liderato de la Comedia estuvo igualmente signado por sus virtudes y sus limitaciones. Se perdió mucho tiempo, en los inicios, con estrenos nacionales de extracción imposible, que obedecían a una credulidad anacrónica (¿la de Zavala Muniz, la de sus asesores?) que nadie compartía en el panorama del teatro nacional. Y luego, ya en edad más adulta, con un elenco asentado y homogéneo, la Comedia Nacional ha estado sometida a fluctuaciones de dirección escénica y a hibrideces y titubeos y contradicciones de repertorio que han disminuido su proyección posible. Con todo, es el suyo —a veintitantos años de creado— un conjunto de primera importancia, al que se deben unas cuantas noches memorables de teatro, de ésas que Montevideo —antes de su advenimiento y dentro del campo de las posibilidades locales— no había tenido ocasión de alcanzar; y una irradiación docente de indudable importancia.

Teatro del Pueblo fue el primer elenco independiente de la época contemporánea en Montevideo. Él y Teatro Universitario fueron los primeros en trabajar a la descubierta, sin la debida periodicidad, en medio de precariedades, contando con el espíritu de sacrificio que debía compensar esas precariedades. Desde 1947, con la creación de FUTI, el panorama se enriquece y diversifica. La historia del Teatro Independiente, desde esos años hasta hoy, es muy nutrida en número de elencos, de

salas, de repertorios, de directores, de escenógrafos y aun de autores nacionales; demasiado extensa para ser recogida aquí con prolijidad. Sólo cabe trazar algunas líneas fundamentales.

Un primer momento, tras las inevitables vacilaciones, fue de expansión, de diáspora. Una expansión demasiado grande para las fuerzas con que realmente se contaba; una dispersión de esfuerzos, la pululación de teatros alrededor de elencos bisoños y directores precozmente egotistas (o egotistas sin suficiente historia previa). Fueron los años de un auge aparente, de un ascenso en cuyo fondo acechaba una caída. La caída fue el prólogo del necesario reajuste. Desaparecieron los elencos que no tenían razón de ser y algunos otros que (como el Universitario) tenían el prestigio del decanato y de la cultura. Hubo que clausurar algunas salas, desaparecieron otras.

Hubo ensayos de profesionalización (como el TCM, Teatro de la Ciudad de Montevideo, montado en el Odeón con el incentivo de tres nombres considerables como son los de Concepción Zorrilla, Enrique Guarnero y Antonio Larreta) que, si bien tuvieron que capitular, abrieron la vía de otros, menos ambiciosos y con menos pretensión declarada de permanencia.

El Teatro Independiente, con sus reveses y sus aprendizajes y sus esnobismos y sus improvisaciones y sus denuedos y sus caídas, ha hecho más por la cultura teatral que la Comedia Nacional, disponiendo comparativamente de recursos mucho menores. Por su obra y su mérito, Montevideo es una plaza teatral abastecida al día y retrospectivamente ilustrada por las obras fundamentales del teatro, desde los clásicos hasta Brecht y hasta Weiss. Tiene los defectos connaturales a una empresa que es todavía, en términos de larga duración, muy joven y que ha pagado onerosamente el precio de muchas novatadas. Pero, en un balance global y forzosamente muy sumario, ha hecho mucho y decisivamente por la cultura teatral y literaria de los públicos montevideanos y (aunque en menor medida) del resto del país; y ha propiciado el surgimiento de una pléyade de autores nacionales que, sin las ocasiones que ofrece el Teatro Independiente, difícilmente podrían haberse abierto paso hacia la vida artística de la escena (Maggi, Benedetti, Rosencof, Novas Terra, Langsner, Plaza Noblía, Legido, etc.) así como el surgimiento de directores escénicos que figuran, sin exageración, entre los mejores del continente (Atahualpa del Cioppo, Antonio Larreta, Omar Grasso, Ruben Yáñez).

El teatro independiente ha dado mejores lecciones de imaginación y de coraje que el profesional.



LA EXPERIENCIA DE UN CHASCO: LA T-V "NACIONAL"

El público de esta civilización de la vista no renuncia a crearse modelos de comportamiento y puntos de referencia axiológica; pero paradójicamente las élites que elige como modelo son élites irresponsables.

Umberto Eco, "Apocalípticos e integrados".

Alguien va a saltar en cuanto crea que postulamos aquí la posibilidad de confundir los medios de comunicación de masas (o medios de producción de artículos cuya demanda se suscita previamente en la masa, según han esclarecido los sociólogos) con cualquier vehículo válido de manifestación del arte. El desdeñoso encogimiento de hombros que los intelectuales, durante demasiado tiempo, han ensayado frente a esos medios, señala hoy seguramente un error irreversible. Es muy probable —por otra parte— que una mejor disposición suya a participar en estas atenciones del consumo, en nada hubiera cambiado las cosas, vistas las fuerzas y vistos los intereses que juegan en esa partida por la estandarización del hombre contemporáneo, por la jibarización de las cabezas de millones y millones de seres en el mundo de hoy. Pero seguir ignorando que el hecho existe, es tontería digna de avestruces. Mejor decir algo.

Una segunda extrañeza más explicable podría ser la de cuál es la relación entre el tema de nuestra televisión seudo-nacional y un cuadernillo sobre el arte y la literatura de Montevideo. Esto ya no parece tan difícil de responder. Hace años que, para bien o para mal —y para mayor lote de mal que de bien— tenemos televisión en Montevideo y sus alrededores. No tanto en el resto del país, por dos razones: primero, porque las televisoras regionales, generalmente captadas por algunos de los grandes consorcios de la emisión montevideana, son pequeñas, incipientes, muy rudimentarias; y en algunos casos, si no fueran tan malas hasta podría asignárseles una misión de biombo o parante, para contrarrestar formas de la penetración o infiltración fronteriza, que dos países vecinos y más fuertes han ensayado, en multiplicidad de formas (no todas ellas públicas) sobre nosotros. Segunda razón, porque esas emisoras regionales tienen un ámbito de difusión muy reducido, un alcance espacial muy restringido, cubriendo apenas las capitales del interior y un círculo de radio muy corto, en torno a ellas. En un país que, a pesar de su pequeñez geográfica y de su plena comunicabilidad territorial, no está totalmente electrificado, la T-V es un fenómeno de las ciudades, y de Montevideo en muy primer lugar. La campaña —la verdadera campaña— parece más bien una presa reservada a las emisoras de radio, en especial desde que los transistores, multiplicando la posibilidad de los antiguos y pioneros receptores a galena y a pila, han hecho que la emisión radial acceda a condiciones de habitat que carecen de energía eléctrica y otras comodidades.

Establecido así, sumariamente, que el fenómeno de la televisión es un fenómeno montevideano de las últimas décadas, resultaría un exceso de abstracción —que sonaría a remotismo académico— no decir aquí algo sobre él.

Por una suerte de desencuentro ya habitual entre las ambiciones y las posibilidades, Montevideo ha tenido más diarios de los que podía consumir (y así ha visto caer a muchos, y no sólo por la obra cesarista de los gobiernos), más cines de los que podía frecuentar, más radios de las que podía mantener. Y tuvo, en lógica consecuencia, cuatro emisoras de televisión, número que excede al de ciudades mayores, más densas, más racionalmente dimensionadas.

No es éste el momento de examinar la política de los sucesivos gobiernos de estas décadas en una materia que implica preocupaciones de soberanía y custodia indeclinable de un dominio inmanente

del Estado, como es la de la atribución o dejación de la onda televisiva; si algún día se enjuiciara a los gobernantes por lo que hubieran omitido, éste sería un muy grave capítulo de cargos. En lo internacional, no se han defendido los intereses de la sociedad. Un proyecto presentado al Senado de la República por Zavala Muniz, cuando aún se estaba en tiempo de estudiar todos esos bienes, quedó indefinidamente archivado. Administrar bien los intereses del Estado, en esa materia, no habría dado votos ni caminos para obtenerlos; administrarlos intencionadamente, hacia las élites de poder, ayuda cuando menos a preservarlos. El negocio ha caído en manos de la oligarquía; y fuera de que los intereses de ella coinciden con los del gobierno —uno solo es el status, uno solo es en puridad el sistema, gobernantes y poderosos empresarios coinciden en él— el aparato de poder político se asegura la docilidad de las emisoras por el recurso potencial pero omnipresente de la posible caducidad inexplícita de las concesiones. Hoy sería ingenuo suponer que el gobierno precise amenazar para obtener lo que quiere, de aquellos que comparten con presidentes y ministros las responsabilidades de mantener el Establishment; pero como existen por ahí las hipocresías interamericanas de la SIP y la AIR, es bueno recordar que la espada de Damocles también existe.

Los estudiosos de la comunicación de masas (los Mc Luhan, los Eco, tantos otros) han elucidado largamente los problemas de la audiencia pasiva, del espectador sin libertad, del oyente y vidente cautivos que la radio y la televisión han fabricado hasta la más monstruosa aberración del unanimismo. No es éste el sitio para transcribir lo que otros, con autoridad en el tema, han dicho tan largamente y tan bien. Ya se sabe que esta cultura de la imagen reduce al hombre a consumidor condicionado desde afuera (y mucho más en las pequeñas plazas del subdesarrollo, que ni siquiera son emporios activos de esta teratología) y que hasta los grados de la participación emotiva del destinatario son cuidadosamente planificados por unos pocos, en un panorama regimentado hasta el detalle de apariencia más inocente, y donde la homogeneización y uniformación de los gustos no están encaminados a lograr un mejor servicio democrático de la cultura sino que están dirigidos a obtener una más fácil y tranquilizadora serialización de la criatura humana, del tipo más crudamente cosificante y capitalista.

Lo que nos queda es decir, en el poco espacio que ya nos va restando para el tema, lo que todo esto ha significado como proceso subcultural en Montevideo; o sea, cuál ha sido específicamente el camino de los empresarios de la televisión "nacional" (imposible llamarle así, como no sea agregándole comillas) frente a la audiencia montevideana.

La composición de fuerzas señala tres grandes emisoras en manos de consorcios particulares (y nadie podría asegurar que específicamente uruguayos) y una única emisora en manos del Estado, a través del SODRE, nuestro tan deteriorado Servicio Oficial de Difusión Radio-Eléctrica.

Ni aun en la apabullante proporción de tres a uno, es ése el panorama verdadero. No sólo por lo que los tres canales privados —y sobre todo, dos de ellos— pueden en el interior del país y el Sodre no puede, sino porque es una evidencia cierta la de que la emisora oficial, a favor del maccarthismo gubernista y quién sabe en la entraña de cuántas otras colusiones, ha sido empobrecida y desmantelada a ojos vistas, a fin de que no perjudique el "rating" de las emisoras privadas. En su hora, se le discutió el derecho a abastecer sus finanzas con la propaganda, allí donde los otros la contrataban sin tasa, desoyendo limitaciones gubernativas sobre número de palabras o minutos de publicidad comercial (¡y hasta llegó a sostenerse que la propaganda de avisadores en Canal 5 era inconstitucional!). Luego, sencillamente, se la destruyó desde dentro, para que dejara de preocupar a "la competencia". La feroz estupidez de un aparato oficial de cultura donde rigen los más increíbles tabúes de la palabra (el animador de un programa literario de la radio oficial denunció que, antes de expulsársele por subversivo, se le había comunicado la prohibición de usar —entre otras— la palabra "estructuras", así fuese para decir que Cortázar y algunos de sus colegas latinoamericanos hacían estallar las estructuras del lenguaje) y las más coloniales aprensiones contra el pensamiento, ha contribuido paradojalmente a que esa destrucción se hiciera por modo casi insensible o indiscernible y, más allá de la alarma de pequeños círculos interiorizados en la cues-

tión, en medio de una lamentable indiferencia general.

Las emisoras privadas, que en sus primeros tiempos albergaron programas polémicos (algunos excelentes, como Sala de Audiencias) y que en instancias pre-electorales mostraron cierta objetiva curiosidad por ver y dar a ver los rostros de los candidatos y escuchar en ellos a los diversos grupos políticos, hoy han cerrado cuidadosamente todas esas puertas: el sistema radicaliza sus bloqueos. Sus programas de información son tendenciosamente dirigidos a dar a creer lo que se quiere que el montevideano crea; sus unanimidades de pantalla sólo existen para los personeros del gobierno o del orden, sus espacios controversiales han desaparecido; las posibilidades del trabajo de los artistas nacionales, que nunca fueron muchas, han cesado; y cuando alguien pretende garantizar márgenes mínimos al trabajo nacional, nunca falta quien recuerde que Perón ya lo hizo, lo que equivale a decir que debe prohibírselo sin más una democracia quisquillosa.

Los auténticos intelectuales —los escritores, los pintores del país— nunca tuvieron nada que ver con esta televisión seudo-nacional; actores y escenógrafos apenas si encontraron algunas posibilidades, a menudo muy discriminadas y nunca demasiado notables. Pero el programa de alienación es hoy muy claro, y avanza implacablemente a medida que en Montevideo y en el país pasan cosas; se trata de que todos los espectadores se distraigan del porqué verdadero de lo que ocurre y sumerjan los ojos y la atención (cuando no la simpatía) en las travesuras del Topo Gigio, en la garrulería inconducente de Pipo Mancera, en los belicismos de Ataque o en las peripecias bondescas de Misión Imposible. Todo rigurosamente enlatado, todo envasado e importado al país (hasta de contrabando), generando evasión de divisas a cambio de la tontería, a cambio del embotamiento que se quiere que produzca, a cambio de la castración, a cambio de la servidumbre.

La plena posesión y el pleno uso de esos medios por la oligarquía van hoy más allá de los términos crasos del simple negocio; es posible, por ejemplo, que la campaña reeleccionista, en dinero contante y sonante, no cueste tanto a sus propulsores como los espacios ocupados en audio y video lo dan a entender; el sistema se sirve a sí mismo en todos los planos; y completa así esta ominosa fábrica que cerca al espectador (a un espectador solo y en multitud, solo y sin opciones), cuya condición más patética de aislamiento e impotencia se conjuga en su absoluta falta de libertad. Falta de libertad para acceder a la información, para enterarse más allá de donde quieran dejarlo saber.

Si, como dijo Sartre, el escritor —y, en general el creador de arte— se dirige a la libertad de los demás, es bien claro que en este panorama ni el escritor ni el artista

TV: lo más inquietante es que el espectáculo ambiguo y fabricado atraiga a tantos jóvenes dignos de mejores aplicaciones del entusiasmo.



de Montevideo tienen nada que hacer para llegar a la audiencia televisiva multitudinaria de Montevideo. Nada salvo señalar —cada vez que puedan— el fenómeno y crear la conciencia de que hay que cambiarlo, de que esa transformación total tendrá que ser encarada en cuanto las coordenadas del poder sean otras que las de hoy.

La forma cruel en que este aparato de alienación y aleccionamiento y desinformación ha progresado y se ha extranjerizado, no anuncia ninguna posibilidad de términos medios, de empresas eméritas de la buena voluntad. En la televisión que vieron al comienzo los montevideanos hubo críticos y ya no los hay, hubo espacios polémicos y ya no los hay, hubo algún trabajo para el artista nacional y ya no lo hay; todo eso, al tiempo que en el país hubo libertades y ya no las hay, hubo opciones de grado y ya no las hay.

Mientras el montevideano tenga que sustituir lo auténtico por lo seudo (los debates que esclarecían problemas existentes en el país por los ñoños consejos para madres, dados por un tribunal de apelaciones bonaerense, un ejemplo entre muchos), mientras las posibilidades culturales independientes sean sospechadas y luego enrarecidas intencionadamente y finalmente sofocadas o prohibidas por peligrosas, toda la compensación tendrá que venir de una actitud cívica de alerta, de vigilancia y combate; hechos que están ocurriendo en los mismos días en que se escribe este ensayo, muestran que tal camino empieza a ser ahora —¡al fin!— recorrido sin prejuicio por verdaderas multitudes.



TV: La alienación, las modas estridentes de la sociedad de consumo y las puertas cerradas a lo auténticamente revolucionario.

ESTOS TIEMPOS DE CRISIS

...que el hombre puede sufrir o morir pero no perderse en esta ciudad, cada uno de cuyos rincones es un recogeperdidos perfeccionado, donde el hombre no puede perderse aunque lo quiera porque mil, diez mil, cien mil pares de ojos lo clasifican y lo disponen, lo reconocen y abrazan, lo identifican y salvan, le permiten encontrarse, cuando más perdido se creía, en su lugar natural: en la cárcel, en el orfelinato, en la comisaría, en el manicomio, en el quirófano de urgencia.

Luis Martín-Santos, Tiempo de silencio.

Ya con lo dicho hemos adelantado algo sobre los días que Montevideo y el país están viviendo; y sobre aquello que, a la corta y también en perspectiva histórica, puede esperarse de este tiempo confuso. Vivimos los días de la violencia —y sobre todo, y lo más grave, de la violencia institucionalizada— tanto como de la incertidumbre. La quiebra del país, arrastrada desde 1933, alcanza hoy simas de revuelto fondo, y a esas simas cae de tanto en tanto un muerto puro y joven. A la ciega violencia regresiva del poder y a la violencia rebelde de la acción directa, se suma una larga cifra de perplejidades, en días que deberían estar preparando elecciones y conocen —en cambio— prisiones y secuestros y allanamientos y clausuras. Esto debería golpear por igual a todo el país pero, como siempre, como en toda nuestra historia política y social desde la paz civil de 1904, se experimenta con mayor intensidad y se juega con mayor grado de definición en Montevideo. Es en el clima de estas angustias que estamos terminando de escribir este ensayo; imposible eludirlas, al ir ya a ponerle punto final.

La pauperización de las clases medias —que son, por lo menos en el siglo XX de este país, las mayores consumidoras del producto cultural— la desconfianza y un extraño miedo conservador que asalta a muchos despojados en medio del proceso mismo de su depojamiento, no bastan para borrar, en muchos y muy especial y naturalmente en una clara mayoría de los jóvenes montevideanos, un obstinado sentimiento, trascendente y generoso, de preocupación por la suerte del país; o, en términos menos pomposos, por el porvenir de la sociedad en la cual se aspira a seguir viviendo. Y como es difícil predecir, existe compensatoriamente el escrúpulo estudioso de revisarse e indagarse, medio directo de esclarecerse y confirmarse. A pesar de la recesión de la industria editorial —que ha recorrido ya, y aun en menos años, el mismo proceso de euforias y retracciones que hemos descrito para los Teatros Independientes— la ensayística de tema nacional (en lo histórico, en lo económico, en lo social, en lo cultural) y la ensayística de tema ciudadano, interesan cada día más, suscitan un mercado, convocan a que se las sirva. Esta misma colección de NUESTRA TIERRA es un ejemplo. En tanto no se sabe adónde vamos, averigüemos —parafraseando a Darío— de dónde venimos. Y también, con verdad y sin hipérbole, qué somos, quiénes somos. Si el movimiento actual de nuestra historiografía nos parece, por momentos, más apasionante y acucioso que el de nuestra literatura, la explicación sociológica (y las explicaciones sociológicas no generan, pero esclarecen a posteriori) aparece muy nítidamente, referida a las urgencias de esta hora del país.

En medio de ellas, ha aparecido una generación de creadores que se ha autollamado, con sobradas razones, la Generación de la Crisis.

Es visible que cumple un papel cabalmente adherido a este proceso de cambio, en la literatura y en la plástica. Pero si en la plástica es ante todo una crisis de expresión a nivel creador (la no figuración, el pop, el op, la neofiguración) y en actitud de busca dirigida antes que nada al oficio, en las letras aparece muy señaladamente como una crisis de definición a nivel militante en proyección cívica inmediata, muy la-



La faz de un Montevideo confuso, turbulento y en crisis, del que tiene que salir algo nuevo: la policía patrulla, prohíbe y golpea en nombre del orden y de la democracia.

tino-americana. Una y otra actitud conllevan el riesgo de lo que relegan y el coraje de lo que afrontan.

Los plásticos (y prescindo de los que exponen en Punta del Este o concurren a los torneos del General Ribas) podrán responder que en su comezón de encontrar un camino como creadores está envuelta (e implícita) su angustia de encontrar una definición personal, como hombres dispuestos a alistarse en el servicio de este tiempo y su revolución tan reclamada (y, a veces, tan declamada). Es cierto que los mejores, los más ejemplares, boicotean llamados oficiales y desertan por igual de los estímulos y las vecindades del poder y de los halagos de una burguesía veraneante y esnob; pero, en definitiva, no es menos cierto que buscan decir, en un modo que no los diferencia radicalmente de los creadores jóvenes de Nueva York o Londres o París, cuando no se afilian expresamente a prestigiosas novedades de ese origen. En sus angustias, hay mucho de un narcisismo de encrucijada; por lo demás, Vietnam está tan cerca de ellos —y en sí no está mal que lo esté— como aquello que ocurre en las calles de Montevideo.

Los narradores y los poetas y los dramaturgos montevideanos dirán, a su vez, que sirviendo antes que nada una militancia ciudadana servirán el único camino entrevisto y posible de un arte comprometido con la formidable crisis —no sólo uruguaya, sino mundial— de este tiempo; y pensarán que preparan, con lo que hacen y con lo que niegan, el advenimiento de una revolución socialista; sin la cual, empieza a parecerles que su mismo empleo creador carece de significación y de íntimo sentido.

Al cabo de tantos años de olvidarnos de que éramos América Latina, los montevideanos empezamos a saber, con muertos en las calles, con soldados invadiendo los quirófanos, que inevitablemente lo somos. Y entonces, nuestros jóvenes creadores desdeñan todo lo que no

BARRIO DE LA INFANCIA

Sin embargo, hay lugares con pocas "modificaciones" en las quintas; y se puede sentir a gusto, por unos instantes, la tristeza. Entonces, los recuerdos empiezan a bajar lentamente, de las calles que han hecho en los rincones predilectos de mi infancia.

Una vez, hace mucho tiempo, recordé aquellos recuerdos, del brazo de una novia. Y esta última vez, salía de una de aquellas casas un niño sucio llorando. Ahora empiezo a pensar en el derecho a la vida que tienen algunas cosas nuevas y a sentir una nueva predisposición. (A lo mejor exagero, y la predisposición a encontrar bueno todo lo nuevo se extiende y cubre todas las cosas, como le ocurría al propagandista. Y entonces, basta tener un poco de buena predisposición y ya encontramos servidas mil teorías para justificar cualquier cosa. Y podemos cambiar, además, muy fácilmente de motivos para justificar, por más contradictorios que sean; pues hay teorías con sugestión exótica, con misterio sugerente, con génesis naturalista, con profundidad filosófica, etc.)

Ahora recuerdo un lugar por el cual pasa el 42 a toda velocidad. Es cuando cruza la calle Gil. Una de sus larguísimas veredas me da en los ojos un cimbronazo giratorio. En esa misma vereda, cuando yo tenía unos ocho años, se me cayó una botella de vino; yo junté los pedazos y los llevé a casa, que quedaba a una cuadra. En casa se rieron mucho y me preguntaron para qué la había llevado, qué iba a hacer con ella. Este sentido lógico era muy difícil para mí —todavía lo es— porque ni siquiera la llevé para comprobar que la había roto, puesto que me habrían creído lo mismo. En una palabra, no sé si la llevé para que la vieran o para qué.

Si volvemos de donde era mi casa que quedaba en la calle Gil y caminamos en dirección a Suárez, antes de llegar a la esquina pasaremos por un cerco de ladrillo que está muy viejo, negruzco y con musgo verde. Una persona mayor verá por encima del cerco —yo, para ver, daba saltitos— pavos entre algunos árboles y un gallinero de tejido de alambre blanqueado. Una vez hicieron allí un pozo muy hondo, al que bajaba a leer un loco que no quería sentir ruidos. Siguiendo por la vereda nos encontramos con la casa de la esquina, que tiene muchas ventanas que dan a la calle Gil. Pero la última ventana, antes de llegar a Suárez, es pintada en el muro.

Felisberto Hernández, Por los tiempos de Clemente Colling.

sirva a esa flamante (y tan antigua) certidumbre de pertenencia. O hablamos de América Latina y su revolución o no hablamos de nada. Montevideo, el país, parecen entidades de suerte subsidiaria y destino dependiente, cuyo desenlace ha de jugarse en otros sitios; razón que, sin embargo, no excusa de que específicamente deba ser éste el que más nos preocupe, desde que ésta es la región del mundo y de América Latina en que tengamos que ayudarlo a alumbrar.

Todo esto del localismo y el universalismo, volvamos a decirlo, es una larga monserga muy equívoca. En la distinción de las facciones literarias del 45, la de Asir parecía la más telúrica y vernácula, por ser la criollista; y la de Número la más extranjerizante e insolidaria, por trasuntar una formación cultural más contemporáneamente atenta y diversificada. Los hechos que se han acumulado desde entonces (la Revolución Cubana, la mayor dureza de las opciones dentro de nuestro mismo país) han mostrado a los extranjerizantes de Número en posiciones de mayor disposición combativa que a los acriollados de Asir.

Lo cierto es que para la actual Generación de la Crisis, un arte proclamadamente tendencioso, explícito de su compromiso revolucionario en lo político y en lo social, ocupa el espacio de casi todas las respuestas y se lleva todas las intransigencias del juicio, en otros tiempos referidas, con ambición más delimitada, a la calidad misma de lo literario. Y en esta hora del país y del mundo —un mundo que es Cuba y Vietnam y Camboya y Laos y Cercano Oriente y Brasil con sus torturas y la Argentina con sus generales— ¿quién podría negarles el derecho, visto que son jóvenes, de verlo, entenderlo, proclamarlo orgullosamente y juzgarlo así?

Cortázar dijo una vez, sin embargo, que eran más necesarios —en

el orden en que nosotros, los escritores, debemos proveerlos o estimularlos y alentarlos— los revolucionarios de la Literatura que los literatos de la Revolución. Y eso hay que recordárselo a una generación de jóvenes que, ávidos de participar en el destino de su mundo y del mundo (mucho menos marginados del común, por suerte, de lo que estábamos nosotros en nuestros días juveniles) escriben según los modos precorridos por la inteligentsia de izquierda, por la élite de creadores conocidos por sus simpatías revolucionarias, sin proponerse el problema fundamental de hallar un camino propio, en vez de imitar a Fulano o Zutano; a más de treinta años, hay que recordarles —como decia Onetti— que Fulano y Zutano (que pueden ser Cortázar y Onetti) les sacarán ventaja en ese terreno, pues llevan ya sus años imitándose y renovándose a partir de ellos mismos, para que los otros los prolonguen en la inquisición de sus propias e intransferibles originalidades, en vez de seguirlos.

Para esta Generación de la Crisis, Montevideo es ya el escenario averiguado y esclarecido, sin sorpresas de proposición inicial. En este escenario, que otros redescubrieron, ellos se proponen ahora ser actores, acaso en medida mucho más categórica de lo que sus antecesores se lo propusieron. El tiempo del espectador montevideano (Eladio Linacero fue su fundador) parece irreversiblemente transcurrido. Los nuevos escritores y creadores de la ciudad quieren ser coautores del destino colectivo; y está muy bien que lo sean, siempre que no olviden que, en esa coautoría, a ellos les está asignado el campo del arte. Ni mejor ni peor que tantos otros, sin vallas que lo separen de los demás ése es su propio jardín. O, mejor dicho, es aquella parte del jardín de todos que, en una justa división del trabajo, les incumbe cuidar.

LA QUINTA DEL BUEN RETIRO

Origen del Prado

Cuando en 1870, Doña María Pereira de Buschental presentó ante el Tribunal de Pruebas de la ciudad de Londres el testamento de su marido José Buschental, a fin de que la corporación autorizara legal y debidamente el documento privado, la Quinta del Buen Retiro que se incluía en el inventario estaba avaluada en doscientos veintinueve mil pesos fuertes y en sesenta mil el molino mecánico inmediato, ubicado en una esquina del mismo predio.

Esa Quinta del Buen Retiro fue el casco primitivo de nuestro magnífico Prado —el Prado Oriental de antes— ampliado después y varias veces en extensión merced a sucesivas anexiones y compras efectuadas a una y otra margen del arroyo Miguelete que lo atraviesa.

Antes de incorporarse al dominio de la ciudad la Quinta del Buen Retiro, hubo un larguísimo litigio, que llegó a ser clásico, entre la Municipalidad y un señor argentino, don Adolfo del Campo, que alegaba derechos sobre la posesión que perteneciera a Buschental, "breve condado de sesenta hectáreas", según palabras de uno de mis colegas del Instituto.

Los gustos refinados del caballero del Buen Retiro y su fortuna de banquero de conciencia un poco elástica, permitieron que la residencia encerrara comodidades, lujos y exotismos desconocidos hasta entonces en el Río de la Plata.

Árboles extranjeros que luego llamaron la atención de nuestro sabio botánico don José Arechavaleta, a quien cupo la tarea de clasificarlos científicamente; flores raras en los canteros, animales peregrinos en las dehesas, pescados excepcionales en los estanques.

Por algunos años el matrimonio disfrutó la quinta, viendo cómo crecían las plantas y cómo prosperaban bajo un sol nuevo especies nacidas en tierras tan distantes.

Fueron los años del mayor auge financiero de Buschental, banquero de la Confederación, acreedor de todos los gobiernos, elemento obligado en todos los empréstitos y en todos los negocios, hombre de grandes empresas.

Fueron de igual modo los años de la armonía conyugal y de las grandes fiestas sociales.

Más adelante la prosperidad financiera tuvo su merma —dentro de lo relativo, desde luego— y el panorama íntimo se modificó poco a poco, apartándose la pareja a título de viajes y llegando hasta afirmarse que había pactado una tácita y amigable separación.

José María Fernández Saldaña,
Historias del viejo Montevideo.

BIBLIOGRAFIA

Además de las obras de creación citadas en el texto del ensayo, han sido consultadas las siguientes obras:

ALFAR — Colección de la revista.

ARGUL, J. P. — **Las artes plásticas en el Uruguay.**

ASIR — Colección de la Revista.

BENEDETTI, Mario — **Marcel Proust y otros ensayos.**
Literatura uruguaya siglo XX.

BENVENUTO, Sergio — **En torno a la tradición** (Rev. Nexo, Nº 1).

CAPÍTULO ORIENTAL — Colección de esta serie literaria.

DE IGNACIOS, Antonio — **Historial Rafael Barradas.**

ENCICLOPEDIA URUGUAYA — Colección en 6 tomos y entregas literarias.

ESCRITURA — Colección de la revista.

ECO, Umberto — **Apocalípticos e integrados.**

FERNÁNDEZ SALDAÑA, J. M. — **Historias del viejo Montevideo.**

FERRAN, Antonio — **La mala vida en el 900.**

GARCÍA ESTEBAN, Fernando — **Panorama de la pintura uruguaya contemporánea.**

LA CRUZ DEL SUR — Colección de la revista.

LA PLUMA — Colección de la revista.

MAGGI, Carlos — **Invención de Montevideo.**
El Uruguay y su gente.
En este país.
Gardel, Onetti y algo más.

MARTÍNEZ MORENO, Carlos — **Montevideo y su literatura,** Tribuna Universitaria, Nº 10.

MARMIER, Xavier — **Buenos Aires y Montevideo en 1850.**

NÚMERO — Colección de la revista.

PIGNATARO, Jorge — **El teatro independiente uruguayo.**

RAMA, Ángel — **Origen de un novelista y de una generación literaria.**

REYLES, Carlos — **El nuevo sentido de la narración gauchesca.**

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir — **Literatura uruguaya del medio siglo.**

VARIOS — Juan Carlos Onetti, serie Valoración Múltiple.

VISCA, A. S. — **Un hombre y su mundo.**

ZUM FELDE — **Proceso intelectual del Uruguay.**

Editor Director: DANIEL ALJANATI. Editores Asociados: MARIO BENEDETTO y WALTER PERDOMO. Director Coordinador: JULIO ROSSIELLO. Secretario Gráfico: HORACIO AÑON. Fotografía: AMILCAR M. PERSICHETTI.

Precio de venta al público, sujeto a modificación de acuerdo a la ley Nº 13.720 del 16 de diciembre de 1968 (COPRIN) $ 240.00.